PETER CORNELIUS

VON

DAVID KOCH

J. F. STEINKOPF IN STUTTGART

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/petercorneliusei00koch_0

Peter Cornelius

PETER CORNELIUS.

Peter Cornelius

Ein deutscher Maler

von

DAVID KOCH

Mit 1 Titelbild, 125 Abbildungen im Text u. 3 Doppeltafeln

Stuttgart 1905
Verlag von J. F. Steinkopf

Alle Rechte und Übersetzungen vorbehalten.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Eingang.

An meine Künstlermonographien über Wilhelm Steinhausen und Ludwig Richter reiht sich mit innerer Notwendigkeit ein Wort über Peter Cornelius, auf dessen Schultern Richter und Steinhausen stehen.

Der Verlag hat mir die Möglichkeit gegeben, den engen Rahmen einer Künstlermonographie zu überschreiten. Eine Fülle von kulturgeschichtlichem Material in Briefen des Künstlers und seiner besten Zeitgenossen kann ich mitteilen. Dazu sind sämtliche zyklische Darstellungen des Künstlers von Faust, Nibelungen, Dante, Tasso, Hesiod, Homer und von der Bibel fast lückenlos abgebildet worden. So kann die deutsche Jugend, soweit sie begeisterungsfähig ist für alles Edle, Wahre und Gute, und gleich also auch die Alten, die das Leben mit deutschem Ernst in ungetrübtem Schönheitswillen führen, unser Buch zur Hand nehmen und zu den höchsten Blüten der Literatur- und Offenbarungsgeschichte die darstellenden Werke eines deutschen Künstlers betrachten, der auf den Schultern von Raffael, Michelangelo und Albrecht Dürer sich erhoben, — Faust und Helena — Deutschtum und Antike in Einer Person. — Mit hoher heiliger Kunst hat er die Menschheitsgeschichte, wie sie sich in den ersten Produkten der Literatur niederschlug, der Kulturwelt aus göttlich begnadeter Fülle innerer Gesichte in Bildern vor die Seele gestellt. In einem Leben hat er das getan, das so hoch kam wie das Goethes und Johannis, des Sehers der Offenbarung, das so reich war, daß ihm von der frühesten griechischen und germanischen Sage bis zur höchsten Stufe der Religion nichts unbekannt war, nichts undarstellbar erschienen ist.

Ich habe gerade auch für die deutsche Jugend geschrieben, um ihr ein stolzes Charakterbild deutschen Künstlertums vor der Seele aufzubauen; in diesem Schillerjahr ein Schillerwort: Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken — und ein Goethewort: Es bildet ein Talent sich in der Stille, doch ein Charakter in dem Strom der Zeit. Cornelius hat wie Goethe sowohl in der Stille, fern der Heimat im schönen Italien — als am Strom der Zeit zu München und Berlin, den damaligen Brennpunkten deutscher Kultur, teilgenommen — ein Talent und ein deutscher Charakter zugleich.

Es kann nicht sein, daß solch ein Künstler, solch ein Charakter für unser deutsches Volk ewig begraben bleiben soll. Goethe, Schiller, Dürer sind tot gewesen — und wieder lebendig geworden. Deutsches Volk erhebe dich um der heiligen Ideale deiner Jugend willen in diesem gottbegnadeten Schillerjahr gegen die moderne Pseudokunst, die durch das Gemeine sich bändigen läßt! Kehre — wie du zu deinem alten Hausfreund Ludwig Richter zurückgekehrt bist — kehre zurück zu dem idealsten Führer unter deinen Künstlern — zu Peter Cornelius! Der hat im Geiste deinen Heroen Goethe und Schiller die Hand gereicht, und den magst du noch einmal als den dritten in diesem Geisterbunde des letzten wunderbar grossen Jahrhunderts erkennen!

Die Kunst von heute ist groß im Können. Aber sie hat den Geist mit Beelzebub ausgetrieben. Das Fleisch des Leibes ist ihr mehr wert, als der Geist der Menschheit. Wir Deutsche bewegen uns in Extremen. Vor 100 Jahren war der Geist der Herr, heute ist die Natur die Göttin. Wir sind wunderliche Leute! Im Freilicht der Geschichte betrachten wir das Leben und sind ein so gross Volk geworden, weil die Geschichte unsre Lehrmeisterin ward. Aber der Kunst wollen wir verbieten, Geschichte, Volksgeschichte, Geistesgeschichte darzustellen zu leuchtendem Vorbild und neuer, kühner Tat! Laßt Euch nicht weiter beschwatzen! Schaut mit Auferbauung des Peter Cornelius hochgemute Nibelungen-Recken, schaut die holdselige deutsche Anmut von Faust und Gretchen und begreift in den Götter- und Heldenbildern Hesiods und Homers die volle Schönheit und das gewaltige Ethos des Griechengeistes. Dann aber hebet Eure Augen auf und haltet Ausschau nach den letzten Dingen, nach dem Dies irae, dem Tage des Weltgerichts. Er ist kein eitler Wahn! Hebet Eure Seele auf im Anschauen der Campo Santo-Bilder des Peter Cornelius und fasset im Menschenbilde das beseeligende Wunder von der Unsterblichkeit unsrer Seele. Unsre Söhne und Töchter sollen ungetrübt am Born des antiken und des christlichen Geistes trinken? — Ja! — Aber wollen wir weiter solche Toren sein, der Kunst zu verbieten, daß sie von dem uns sage, was für unsere Jugend der Untergrund echter deutscher Bildung ist?

Sollten wir nicht, um mit Hegel zu sprechen, vor der Synthese von Geist und Natur stehen? Sollten wir nicht unsere Kunst, gehoben durch den Fortschritt des modernen Könnens, zu neuen Höhen, zu einer gewaltigen Einheit von Geistbeseelung und Naturstimmung führen können?

David Koch.

Jugendjahre in Düsseldorf.

1783—1795.

Dort wo der Rhein in mächtigen Wogen durch deutsches Tiefland dem Meere entgegenzieht, nahe der Wiege der großen altdeutschen Kunstepoche im heiligen Köln — dort ist die Wiege eines großen deutschen Meisters der Neuzeit gestanden. Zu Düsseldorf am Rhein ist dem Galerie-Inspektor Aloys Cornelius am 23. September 1783 ein zweiter Sohn geboren worden. Peter hat ihn der fromme Mann geheißen. Selbst hätte er einst ein Geistlicher werden sollen, aber die Kunst hatte ihm's angetan. Durch Fleiß und Talent hatte er's bis zum Inspektor der Düsseldorfer Akademie und zum Lehrer an der Elementarklasse gebracht. Er malte Altarbilder und kopierte alte Meister in der vielberühmten Düsseldorfer Gemäldegalerie, die in engster Beziehung zur Akademie stand. Der Vater war so klug, die unverkennbaren Talente seines Peter frühzeitig zu respektieren und nahm den Fünfjährigen schon heran zu allerlei Malerdiensten, als da waren: des Vaters Pinsel und Palette putzen, Tafeln grundieren und anderes.

Die ungewöhnlichen Malertalente des jungen Peter hatten sich denn auch schon sehr früh und sehr eigenartig der Welt angekündigt. Jung Peterlein verstand schon mit etlichen Monaten die Kunst, unbändig zu lärmen und zu schreien. Das kindergesegnete Mütterlein gab dann — er war der vierte von sieben — dem Schreihals das angefangene Bild, auf welchem der Hausherr die Mutter soeben abkonterfeite. Peter schwang die Tafel hoch in die Luft — und ging stillvergnügt zu einer ruhigeren Tagesordnung über. Aber auch bei Nacht war er ein Freund von Ruhestörung, und die Mutter hat gerne erzählt, wie sie, wenn alle Mittel versagten, den Bambino mitten in der Nacht nahm und ihn in den Antikensaal trug — sie wohnten in der Akademie selbst. Die alten Heidengötter in ihrer feierlich-vornehmen Ruhe haben dann gar bald den Peter zu innerer, nächtlicher Einkehr veranlaßt.

So fing das Erhabene schon frühzeitig an auf Peter Cornelius zu wirken, und Vater und Mutter mühten sich einträchtig, aus Peter etwas

Tüchtiges zu machen. — Die Mutter hatte französisches Blut in den Adern — sie war eine geborene Cossé — der Vater war ein erbeingesessener Düsseldorfer.

Die Mutter hat zweifellos die Methode klassischer Einwirkung auf die Phantasie des Knaben in ihrer Art auch später fortgesetzt, während der Vater, selbst ein Charakter, dem Sohne feste Grundsätze vorlebte und einprägte. In Sachen der Kunst hatte er dem Jungen frühe den Grundsatz gegeben, keine Arbeit für zu gering zu achten, alles aufs beste zu machen und dabei in allen Dingen etwas zu lernen. Von der höheren Schulweisheit dagegen scheint Vater Cornelius nicht so hohe Stücke gehalten zu haben, wie von der Kunstweisheit. Peter hat nicht allzuviel die Schulbank gedrückt und zeitlebens hat er sich zu Orthographie und dialektischen Unterscheidungen von mir und mich in sehr gespanntem Verhältnis befunden. Er lieferte damit einen klassischen Beweis, daß man auch ohne Orthographie großer Gedanken Meister sein kann.

Er war, wie er noch mit 80 Jahren erzählte, ein wilder Bengel. Obst stehlen und durch die Hecken brechen war seine Freude. In der Schule war ihm des Meisters Stock ein sehr beziehungsreicher Geselle. Wer nicht aufpaßte, mußte zur Strafe eine große Brille aufsetzen. Wer dumm gewesen war, bekam einen Esel angehängt. Durch viele Tränen war des Esels Dasein auf der Tafel verblaßt. Da gibt der Herr Magister dem Peter den Esel zur Restauration, weil er ja doch ein Maler sei. Schön gemalt brachte der Junge den Esel wieder. Da lobt ihn der Lehrer also: „Seht ihr großen Esel, dieser kleine Peter kann das schon — ihr noch nichts. Der kommt mal höher als ihr alle!“ Und siehe, der Lehrer setzt den Künstler an den ersten Platz. Der aber gebärdet sich in seinem ersten Künstleraufwallen wie ein Toller, schmeißt mit Tintenfässern um sich und springt über die Tische. Und siehe da — die Entthronung folgt: Der Herr Magister hängt dem Malkandidaten Peter Cornelius als dem ersten den restaurierten Esel um den Hals.

Je weniger ihn die Schule fesselte, um so leidenschaftlicher betrieb er die Dinge der Kunst. Die vielberühmte Gemäldegalerie war seine zweite Heimat. Dort sah er den Malern beim Kopieren zu. Da kopierte einmal einer eine Landschaft von Ruysdael mit Wasserfall. Der kleine Peter war darüber sehr ungeduldig, daß der Maler — wie es rechtens war, die Glanzlichter und den Schaum besagten Wasserfalls auf die letzte Übermalung aufsparte. Was tut Peter? Eines Tages findet Peter niemand in der Galerie. Kurz entschlossen nimmt er Pinsel und Palette, drückt Kremser Weiß drauf, gibt dem Wasserfall was ihm gehört zu einem standesgemäßen, leuchtenden Wasserspiel — und geht frohlockend davon, nicht entlarvt von dem wütenden Künstlerkollegen. Das war des Peter Cornelius erste bedeutende Tat im Reiche seiner Zunft. Mit ihr zog er feierlich ins Licht der Geschichte ein.

Eine andere, allerköstlichste Anekdote hat sein Namensvetter und vielgeliebter Neffe Peter Cornelius, der berühmte Komponist, in Reimen besungen. Ein Freund des Vaters hielt einmal dem Peter ein blankes Geldstück und eine Kreide zur Wahl hin — und siehe Peter nahm — die Kreide.

„So oft mir's einfällt, rührt mich tief mit Lust
Der Trieb des Genius in des Knaben Brust.
Wenn unsre Zeit einmal zur Sage ward,
Die mit Gescheh'nem holde Wunder paart,
Gewiß, dann wird in deines Wirkens Licht
Dein Leben auch zum heiligen Gedicht.
Gewiß, dann singt dein Volk: Der das erfand,
Ein Engel gab die Kreid' ihm in die Hand!"

Systematisch leitete der Vater die künstlerische Ausbildung des Sohnes. Zunächst gibt er ihm eine Schiefertafel in die Hand und läßt ihn Umrisse zeichnen und zwar nach den berühmten Stichen von Marco Antonio. Des Vaters hohe Absicht war dabei, den Blick des Knaben frühzeitig nicht nur an festumrissene edle Formgebung, sondern auch an ernsten Gedankeninhalt zu gewöhnen.

Abb. 1. Große Prügelei aus der „Taunusreise". 1811.

Der Bolognese Marco Antonio Raimondi, der 1505 in Venedig Dürers Marienleben in Kupfer stach, ist bekanntlich der treueste Interpret der Raffaelischen Formenwelt. Die Liebe des Cornelius zum Karton, zur reinen Schwarz-Weiß-Zeichnung mag teilweise gerade auf dieses früheste Studium Raffaelischer Zeichnungen und Entwürfe an der Hand des Kupferstichs, der nur Umrisse, selten einige harte Schraffierungen dazu gab, zurückzuführen sein.

Bald entwickelte sich des Knaben Lust zu eigenen Schöpfungen und Phantasien. Er begann Jagden und Schlachten auf die geduldige Tafel zu zeichnen, und da ihn die immer wiederkehrende Zerstörung seiner Gebilde verdroß, verfiel er auf den Gedanken, seine Figuren und

Bilder in Papier auszuschneiden. Und wie einmal ein Freund des Vaters beim Anblick dieser Silhouetten meint: „Nehmt mir das Kind in acht! Das wird ein Überflieger!“ — da fühlt sich der Knabe geschmeichelt und behält die Worte als einen Wahrspruch in der Seele, der ihn über die Tage der jungen Künstlernot hinüberrettete.

Abb. 2. Die Freunde der Taunusreise. 1811.

Die Lehrjahre. Auf der Düsseldorfer Akademie.

1795—1809.

Vater Cornelius schickte seinen Sohn mit 12 Jahren auf die Akademie, zu frühe für ein Talent, für einen genialen Kopf aber schon so zeitig, daß sich ein eigener Kopf in den Dingen der Kunst bald verraten mußte. Der damalige Leiter der Akademie, Peter Langer, ging in den Spuren der französischen Davidschule. Auch Jacques Louis David hatte einst seine Kunst auf Raffael aufgebaut, die Spätitaliener hatten ihm aber das Gefühl für den inneren Ernst der Antike genommen, seine Schicksale und sein Ehrgeiz hatten ihn zum skrupellosen Theatermaler der französischen Revolution und hernach zum Panegyriker des ersten Kaisertums gemacht. — Der junge Cornelius muß frühe schon eine innere Abneigung gegen diese geistlose Entartung der Antike gehabt haben. Gewöhnt, nicht hinter dem Berg zu halten, überwirft er sich mit seinem Lehrer Peter Langer. Der schleudert ihm eines Tages den Spott ins Gesicht: „Sie wollen am Ende noch gar ein Raffael werden!“ Mit antiker Ruhe antwortete der beleidigte Schüler: „Aut Caesar aut nihil!“ Da gibt der verwundete Herr Akademiedirektor dem Vater Cornelius den weisen Rat, er möge „wegen offenbaren Mangels an Talent für die Kunst“ den Sohn lieber ein Handwerk als die Kunst lernen lassen.

In diesem vernichtenden Urteil finden wir die richtige Erkenntnis von des Cornelius einseitigem Talent, das nach der Tiefe des Gedankens geht, noch ehe ihm die Mittel der Darstellung zu Gebote stehen. Aber Langers Hohn mit Raffaels Nachfolge entsprang doch am Ende dem Gefühl, daß in seinem Schüler Cornelius ein höherer Geist zum Lichte aufwärts suchte.

Und es war ein schwerbelasteter Flug — dieser Flug aufwärts zum Lichte höchster Kunst. Im Jahre 1799 starb der Vater. Der Künstler schrieb später selbst über diesen tragischen Abschluß seiner Jugendzeit an den Grafen Rascynski:

„Ich verlor meinen Vater, als ich im sechzehnten Jahre war; ein älterer Bruder und ich mußten nun die Geschäfte und Obliegenheiten einer zahlreichen Familie übernehmen. Es war damals, als meiner Mutter von einer Seite der Antrag gemacht wurde, ob es nicht besser wäre, wenn ich statt der Malerei das Gewerbe der Goldschmiede ergriffe, weil erstens diese Kunst zu erlernen soviel Zeit koste, andererseits es so viele Maler schon gebe? Die wackere Mutter lehnte alles entschieden ab; mich selbst ergriff eine ungewöhnliche Begeisterung; durch das Zutrauen der Mutter und durch den Gedanken, daß es nur möglich wäre, der geliebten Kunst abgewendet werden zu können, gespornt,

Abb. 3. Geisterbeschwörung aus der Taunusreise. 1811.
Im Städelschen Institut in Frankfurt.

machte ich Fortschritte in der Kunst, die damals viel mehr versprachen, als ich geworden bin. Es war nicht leicht eine Gattung der Malerei, worin ich mich nicht geübt, wenn es verlangt wurde. Es waren oft geringfügige Aufträge (Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnen, Bildnisse etc.), denen ich eine Kunstweihe zu geben trachtete, teils aus angeborenem Triebe, teils nach des Vaters Lehre, welcher immer sagte, daß, wenn man sich bemühe, alles, was man mache, aufs beste zu machen, man auch bei allem etwas lernen könne.“

Cornelius hat also den Kampf mit dem Schicksal mutig aufgenommen, verstanden von einer guten Mutter, beglückt in der Fürsorge für die Seinigen, seelisch sich vertiefend durch den Geist der klassischen

Abb. 4. Die Rückkehr der Pförtnerin.
Legende. 1811—12.
Original im Kgl. Kupferstichkabinett in Stuttgart. (Ebenso Abb. 5—10.) Bleistiftzeichnungen mit Aquarelltönen angetuscht.

Literatur, die dem jungen Adler mächtig die Schwingen hob. Shakespeare, Goethe, Schiller und Jean Paul — und die Heilige Schrift waren die Quellen seiner Bildung.

Wir hörten, daß er über ein besonderes Schulwissen nicht verfügte. Sie stand im umgekehrten Verhältnisse zu seinem Gedankenflug. Ein gleichalteriger Vetter Cornelius', der spätere Vater des Komponisten, war des Malers früher Jugendgenosse. Der Vetter hatte schauspielerisches Talent und hat sich später als Shakespearedarsteller Lorbeeren erworben. Wie bei Goethe, so dürfen wir also auch bei Cornelius frühe Shakespeareeinflüsse annehmen, die ihn bis ins Alter begleitet haben.

Zu Anfang des neuen Jahrhunderts feierte deutsches Leben, deutscher Dichtergeist inmitten der vaterländischen Not seine Auferstehung. Schillers Werke gingen in die Welt und riefen die Sehnenden zurück in eine verschwundene Herrlichkeit und hinaus zu neuer deutscher Tat. Cornelius Seele zitterte mit den Gedanken Schillers. Er fing selbst zu dichten an. Goethes Faust tat sein Werk an der deutschen Jugend. Wie tief dieses urdeutsche Lied an Cornelius gewirkt, werden wir später noch sehen. Den Überschwang der Gefühle in Freundschaft und Menschenliebe löste Jean Paul Richter in dem jungen, vielbegeisterten Herzen. Auch die Herzensfreundschaft im Jean Paul-Stil fehlte nicht.

In Neuß, jenseits des Rheins, fand er den Freund seiner Jugend, den Kaufmannssohn Joseph Flemming. Unter der Linde des dortigen Gartens schwuren sie sich ewige Treue. Cornelius war der „Raffael", Flemming der „Plato" im Bunde. Ein Zufall hat Bruchstücke ihres hochgespannten Briefwechsels aufbewahrt. Der ganze Überschwang der Romantik flimmert aus Cornelius' Briefen, die aus den Jahren 1802 bis 1805 stammen dürften.

Flemmings Einfluß war nicht ungünstig auf Cornelius. Im ersten der erhaltenen Briefe sagt dieser:

„Du hast recht, mein Bester! wenn Du behauptest, daß ein allzu geräuschvolles Leben mir und meiner Kunst nachteilig sei. Aber findest denn Du auch jenes in sich selbst beschlossene, stets von Menschen entfernte Leben für beides nicht ebenso nachteilig? Wohlan! so laß uns denn jene holde Mittelstraße einschlagen, die uns von jedem Extrem entfernt.

In meiner Jugend schuf mir meine feurige Phantasie ein Ideal von der Welt, von den Menschen und ihrem glückseligen Zustand, die mit (dem Bild) der Metamorphosen (Ovids) vom goldenen Zeitalter fast übereinstimmte. O Freund, es waren selige Jahre, diese Jahre! Aber sie wurden mir bald entrissen. Kurz, aber schön war dieser Traum. Die eiserne Hand des Schicksals rüttelte mich schon früh aus dem sanften Schlaf der unbefangenen Jugend."

Wir sehen aus diesen Ergüssen einer schönen Seele, daß Cornelius unter den Kleinlichkeiten der umgebenden Welt Schiffbruch zu leiden in Gefahr stand. Ein Glaube an wahre Seelengröße war ihm Lebensvoraussetzung. Das Schillerwort entringt sich ihm ein andermal bei dem Gedanken an den rettenden Freund: „Dir ist der hohe Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein." Und dann fährt er in visionär beseligten Worten weiter, vom Lande seiner Zukunft zu reden:

Abb. 5. Kaiser Adolf von Nassau raubt die Nonne. Legende.

„Italien ist jetzt mein einziger Gedanke. Ach, Freund! dieses Wort lockt alle jene seligen Träume früherer Jugend in meine Seele zurück. O, ich sehe Raffaels Madonnen, des großen Leonardo Abendmahl! Der Vorwelt stolze Trümmer türmen sich vor meinem Blick gigantisch auf. Des Landes liebliche Töchter bringen uns von jenem Hügel ewig duftendes Grün: Denn stets umblüht in frischer Kühlung

Palme und Myrte das einsame Grab von Italiens hohem Sänger. (Das Grab Virgils am Posilipo in Neapel.) Jetzt aber folge ich dem Scheine einer Fackel in Plutos ewig nachtumhülltes Reich. Ha! was seh' ich in des Abgrunds Säumen? Der Dichter und der Künstler Phantasien; der Urwelt Pracht, die Zeit der Götter und der Helden, eingehüllt in den Mantel ewiger Nacht. Hier hebt sich aus den Fluten eine stolze Stadt, und dort entqualmt der Glutstrom, laut brausend in Hephästos feurigem Reich.

Unzählig Volk seh' ich in malerischen Gruppen in Andacht hingegossen vor dem dreimalheiligen Gott. O rührend großer Anblick von der höchsten Lehre höchstem Triumph! Hier seh' ich in heiliger Rührung den König und den Bettler im Staube hingestreckt; Groll und Rache tritt nicht zwischen Mensch und Mensch; verzeihend sinkt, Verzeihung flehend, der Feind an Feindes Seite vor der Gottheit in den Staub."

Das, was Cornelius in einem seiner letzten Campo Santo-Kartons — in der „Auferstehung des Fleisches" in klassisch abgeklärten Gestalten dargestellt hat, das sehen wir aus den Tiefen einer jungen Seele schon aufsteigen: Allversöhnung vor Gottes Thron.

Und woher mitten im überstiegenen antiken Italientraum diese christlich höchsten Gedanken? Wir wissen, daß Cornelius neben den alten und neuen Klassikern die Bibel liebte und las, immer wieder las, bis er völlig mit dem altheiligen Buche vertraut war. Ob es Einflüsse von Herder oder Goethe oder von beiden Dichtern oder gar von Schleiermacher waren, ist nicht mehr zu sagen, aber wir erkennen um die Zeit, da Schleiermacher seine Reden über die Religion schrieb an die Gebildeten unter ihren Verächtern, in Cornelius einen idealen Jüngling, in dessen Germanenseele die Napoleonische Tyrannis, leichtfertiges Rokokospiel, falsche Antike — alle guten Geister wachgerufen hat. Er ist ein Genosse jener idealen Zeit, welche hochgemute Menschen schuf, die heute noch, nach 100 Jahren, unserem prosaisch gewordenen Geschlechte, das seinen „Persönlichkeitstitel" zu Markte trägt, ein Vorbild religiös und klassisch bestimmter Charaktere sein könnte. In diesem Jahre des Schillerjubiläums möge gerade unser Cornelius als ein deutsches Reis erkannt werden, das an Schillers Stamme aufgesproßt ist und das sechs Jahrzehnte nach Schillers Tod noch blühte in ungebrochener Jugend.

Die Jugendwerke in der Heimat.

Bis 1809.

Der Platonische Freundesverkehr hat manche künstlerische Komposition hervorgebracht. Von der Schreibtafel und den Papierschnitzereien geht es in rascher Aufwärtsentwicklung zu Kompositionen. Er erregt die Bewunderung der Seinigen. Alles, was er tut, auch prosaische Brotarbeit, soll „eine Kunstweihe“ erhalten. Auch die geringfügigen Aufträge wie Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnen und Bildnisse werden so gemacht. Die Freundschaft mit Flemming förderte die Arbeit in doppeltem Sinn. Einmal galt es zu arbeiten, um einen Wanderkreuzer für die gemeinsame Italienfahrt zu verdienen. Dann aber gab die reiche, kunst- und musikliebende Kaufmannsfamilie des Freundes allerlei Aufträge. Für Flemmings Vater malte Cornelius wahrscheinlich zwei Ölbilder: einen lebensgroßen Apollo mit der Lyra für eine Nische des Salons. Für eine zweite Nische wurde dem jagdliebenden alten Flemming eine Diana gemalt. Die Technik war grau in grau. Dann hören wir von einem in die Lehne eines Sofas eingelassenen Bildchen: zwei Kindergenien reichen sich über zwei flammenden Herzen auf einem Altar die Hände, — eine Verherrlichung der Freundschaft. Die Korrespondenz mit dem Freund ist der Anhalt für unser Wissen über des Cornelius Jugendwerke. Dort hören wir auch von der ersten biblischen Komposition. Cornelius beschreibt sie genau und diese Beschreibung ist charakteristisch für die seelische Vertiefung, die er seinen Gestalten von Jugend auf geben will.

Hier schon jede Figur — nicht als Statist, sondern als Repräsentant einer bestimmten religiösen Idee. In der Szenerie aber Neigung zu antiker Staffage. Auch des Cornelius allgemeine Lebensgedanken sind ganz in mystische Gottesanschauungen getaucht. Das zeigt sein Gebet „Raffaels“:

„Vater im Himmel! erhöre mein Gebet! Ich flehe nicht um eitel Gold und welkenden Lorbeer. Nicht vorüberrauschende Freuden der Sinne sind mein Wunsch. Aber im Staube bitte ich Dich, o Herr! Laß nicht siegen den Staub über Deinen Geist! Hemme die große Tat nicht

Abb. 6. Die heilige Elisabeth reicht einem Bettler ihren kostbaren Handschuh.

in ihrem Beginnen. So schufst Du dies Herz nach himmlischen Taten sich sehnend, in der Demut groß und in unendlicher Liebe zu Dir. Und so fühltest Du und erhieltest es in den tausendfachen Labyrinthen des Lebens. So führtest Du einst die Söhne Israels durch die starrenden Fluten des Meeres; denn sie sollten erblicken die längst gesuchten Ufer. Darum Mut, Kolumbus, im Reiche himmlischer Wahrheit!“

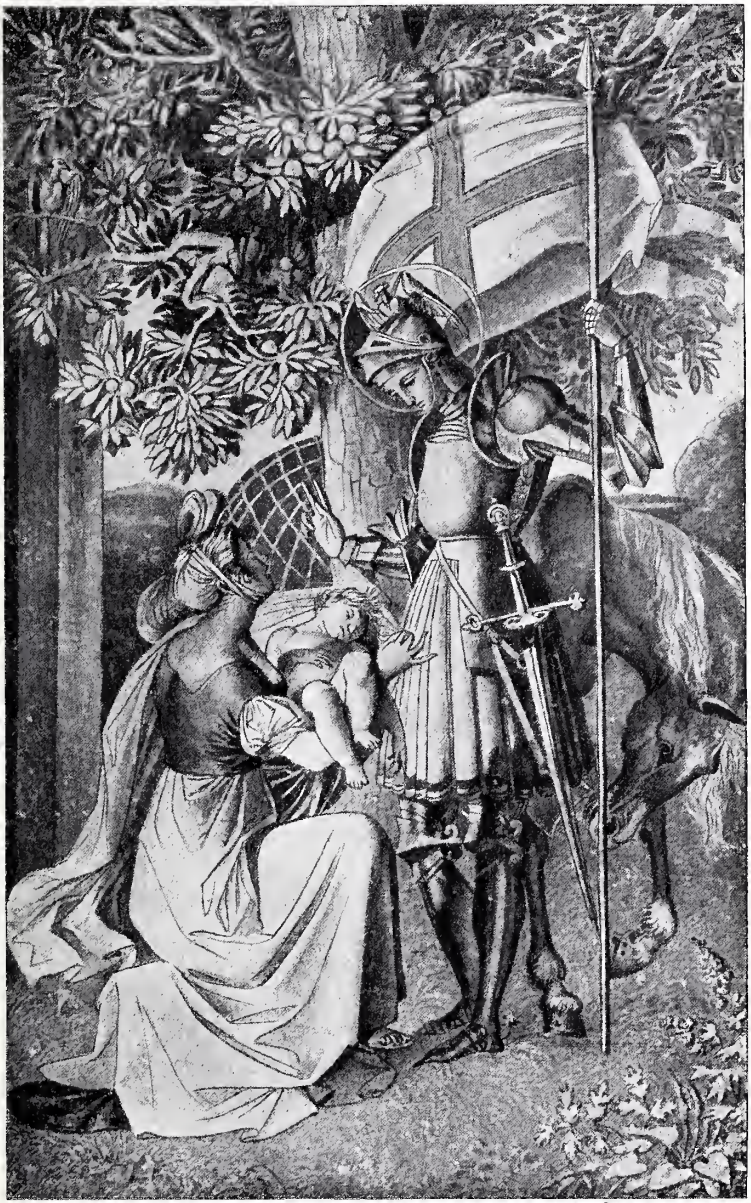


Abb. 7. St. Georg und die Witwe, die ihn für einen griechischen Gott hält.

Cornelius lebt in biblischen Anschauungen nicht nur in dem Augenblick, da sie komponiert werden sollen, sondern sie sind ihm Lebenshauch. Das gebietet uns, von Anfang seine biblischen Bilder ganz anders zu betrachten, als die Schöpfungen der Künstler, die nicht aus Religion, sondern nur aus Kunst an die Bibel herantreten.

Arbeit und Erleben schließt sich bei Cornelius zusammen. Der gute Flemming-Plato möchte seinen Freund an der Wiener Akademie haben. Dort wähnt er die rechte hohe Schule für ihn. Begeistert geht Cornelius darauf ein. Ein inhaltsreicher Brief gibt Kunde davon. Gern, schreibt er, wäre er los von Düsseldorf. Die Idee ist so gut, daß wenn er einmal Raffael ist, will er dem Freund zum Dank ein Abendmahl malen. Wien wäre der rechte Ort zur Erlangung des Zieles: „Raffaels Stil und Komposition durch Correggios liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch des Tizian lebhafte Karnation der Farben gleichfalls zu beleben."

Düsseldorf ist ihm in dieser Zeit erwachender Wandergedanken ein Kerker. Nahrungssorgen in der Familie, niedrige Kunstarbeit drücken ihn zu Boden. Und so hoch geht doch sein Sinn. Er denkt, daß er die Kunst auf einen ziemlich hohen Grad bringen könnte. Nur das Höchste allein, was je die Meister alter und neuer Kunst geschaffen haben, sollte jetzt das Muster seines täglichen Lebens sein. „Fessellos muß der Künster in der Kunst nie endender Regionen dem niedrig Irdischen kraftvoll enteilen!"

Und doch vermag er auch dem Alltag sein Gutes abzugewinnen. Er weiß, daß des Künstlers Anfänge dürftig sein müssen, damit er sich fest anschließt an seine Kunst, daß er erfährt, daß sie eine Trösterin ihm ist — im Unglück.

Die Jahre 1804 und 1805 waren für Cornelius Jahre höchster Erwartung und tiefster Enttäuschung.

Goethe hatte es unternommen, im Bund mit seinen Weimarer Kunstfreunden die deutsche Kunst wieder in den Sattel zu setzen. Man sollte glauben, daß Cornelius, der das Land der Griechen mit der Seele suchte, und Goethe, der trunken voll noch davon war, daß die beiden eine neue Verschwisterung gegeben hätten wie Goethe und Schiller kurz zuvor noch waren. Aber Goethe war der gemessene doktrinäre Meister, Cornelius im Sturm und Drang der Lehrjahre. So konnten die Königskinder deutscher Kunst, um die Zeit, da Schiller sterben ging, nicht zusammenkommen. Goethe wollte die Kunst an der Seite der siegreich schreitenden deutschen Dichtung haben. Aber der Dichter und der Künstler gehorchen ihren eigenen Lebensgesetzen. Cornelius hat dreimal sich um die Konkurrenz der Weimarer Kunstfreunde beworben. Goethe hatte 1800 in den Propyläen (III. 2. p. 111) die Preisaufgaben ausgeschrieben unter folgenden ästhetischen Winken und Wünschen:

„Der Künstler, wenn er einen Gegenstand zu bearbeiten sich vornimmt, soll den ganzen Umfang der darin enthaltenen Motive jederzeit genau überdenken, den poetischen Gehalt sowohl, als die plastische Darstellbarkeit prüfen, den rechten Moment aussuchen und durch die Kunstmittel, die ihm zu Gebot stehen, eine Totalität der Forderungen hervorbringen."

Abb. 8. Der Siegeskranz. Legende.

Cornelius hatte ein kongeniales Verständnis für Goethes Willen. Er erkennt, daß Goethe die Kunst aus der bloßen Kategorie des Lustgefühls herausheben wollte zu einem Mittel der Bildung. Er versteht es darum, daß Goethe vom Bilde einen lehrhaften Zweck verlangt. Ja Cornelius hebt sich über Goethe und spricht das aus, was er nach

einem halben Jahrhundert in seinen Campo Santo-Cartons erstrebte und erreichte: daß die Kunst mit der Philosophie verwandt werde, immer mit ihr Hand in Hand gehe und ein gemeinnütziges, unentbehrliches Glied der menschlichen Kulturmittel würde.

Nun aber waren die Aufgaben, die Goethe stellte, so philiströs als möglich — für einen Cornelius.

Das erste Thema ist aus der Odyssee. Cornelius wählte die Stelle, wo der betrunkene Polyphem von Odysseus, der sich den Namen „Niemand" beigelegt hatte, sagt:

„Niemand freß ich zuletzt nach seinen Gefährten,
Dies sei sein Gastgeschenk!"

Cornelius zermartert sich das Gehirn, wie er Geist und Gegensätze in diese wenig künstlerisch uns anmutende Szene bringe. Alles soll gegenständlich sein. Die Kompostion, in Öl gemalt grau in grau, mit leichter Farbenandeutung der Gewänder, findet nur geteilten Beifall Goethes: „Unrichtigkeiten der Körperbehandlung und Überladung mit Detail, — dagegen Fleiß und Naturnachahmung und Ausdruck und Geist im Porträt."

So macht Cornelius auch das Jahr darauf — 1804 — die Konkurrenz mit. „Das Menschengeschlecht vom Elemente des Wassers bedrängt." Der Titel hat entschieden Schillersche Färbung und bietet in der Allgemeinheit seiner Idee und der Realistik des Hintergrundes ein dankbares Thema. Es überrascht, daß Cornelius nicht die Sintflut wählte, wie die anderen Konkurrenten. Er nahm die Katastrophe eines strandenden Schiffes.

Die Preisaufgabe 1805 lautete: „Das Leben des Herkules." Cornelius bewarb sich erst nachträglich; Goethe gab den Preis einem Augiasstall, dem „verdienstlichst erfundenen Werk". Er äußerte sich hernach aber auch über die Arbeit des Cornelius und zwar lobend. Goethe ahnte, daß hier ein Großer am Werk war.

Aber der Augiasstall siegte. Es ist immer wieder an Wendepunkten der Kunst und Kulturgeschichte so, daß der intime Augiasstall vor der großen Gedankenkunst siegt. Das Gleiche haben wir Deutsche just eben nach hundert Jahren wieder uns geleistet.

Neben antiken Zeichnungen hat Cornelius auf eigene Faust in diesen Jahren 1801—1805 biblische Bilder gezeichnet. „Moses am Felsenquell" und „Jakobs Segen".

Etwa 1802 malte Cornelius im Auftrag des Domkapitulars Prof. Wallraff in Köln im Chor und Kuppel der altehrwürdigen Stiftskirche zu Neuss grau in grau alttestamentliche Gestalten mit Leimfarben, Evangelisten und Apostel, samt den Kardinaltugenden in Engelsgestalt; die Figuren sind im Jahre 1865 überweißt worden.

Es war eine Tat unbeirrbarer Selbständigkeit, wenn Cornelius nicht dem Domkapitular zu Ehren, der die altkölnische Kunst liebte, aus den

Abb. 9. Windruda empfängt Karl den Grossen vor ihrer Türe.

Schätzen des nahen Köln seine Vorbilder holte, sondern bei dem einmal eingeimpften Raffaelschen Typus verblieb.

Aber der unruhig Suchende hat die Deutschen nicht ganz vernachlässigt. Schon Goethe hatte instinktiv das unentschiedene Suchen nach Stil bei Cornelius beobachtet. Ein Monstrum von Stilmischerei schuf

Abb. 10. Die Martinswand.

Cornelius nach 1802 in dem Oelgemälde: „Die vierzehn Nothelfer“, jetzt im Oratorium der barmherzigen Schwestern in Essen. Das ganze ist in Helldunkel gehalten, die Formen nicht ausgesprochen. Die männlichen Heiligen erinnern teils an Michelangelo, teils an Rubens, teils an Dürer. Die weiblichen an Guido Reni, Correggio und Raffael.

Also wenigstens ein Anklang an Dürer findet sich schon um diese Zeit. Aus derselben Zeit aber stammen auch noch 3 antike Zeichnungen: Wir dürfen darin wohl den Versuch sehen, auf dem von Goethe gewiesenen antiken Wege weiter zu schreiten.

Vor 1809 entstanden noch eine Anzahl Ölbilder, darunter ein Phantasiebild: Aufschwebende Psyche, das dunkle Land des Lebens unter sich zurücklassend. Psyche ist als Kind dargestellt, ein Erinnerungsbild eines plötzlich gestorbenen Kindes. Wundervoll ist der Körper des Kindes im Fleischton modelliert. Befreiend wirkt der lichte Himmel. Das Bild ist jetzt in der Düsseldorfer Gemäldegalerie.

Ums Jahr 1809 hat sich mit dem Freunde Flemming die dunkel nahende Katastrophe vollzogen. Der Größenwahn kam über ihn.

1805 war die Freundschaftslinde im heimatlichen Garten gestürzt. Cornelius sang ein Lied darauf:

Doch still o Herz! Du mußt dem Schicksal zeigen,
daß du noch eigne, sichre Schätze hast.
Wenn sich auch alle Glückesstämme neigen,
dich selbst das Glück im Stillen doch nicht haßt.

In seinen stillen Gärten keimen Zweigen,
die doch nicht sinken, wenn ein Orkan rast.
Sie schaffet, sie zerstöret nicht die Zeit,
sie gehen und kommen durch die Ewigkeit.

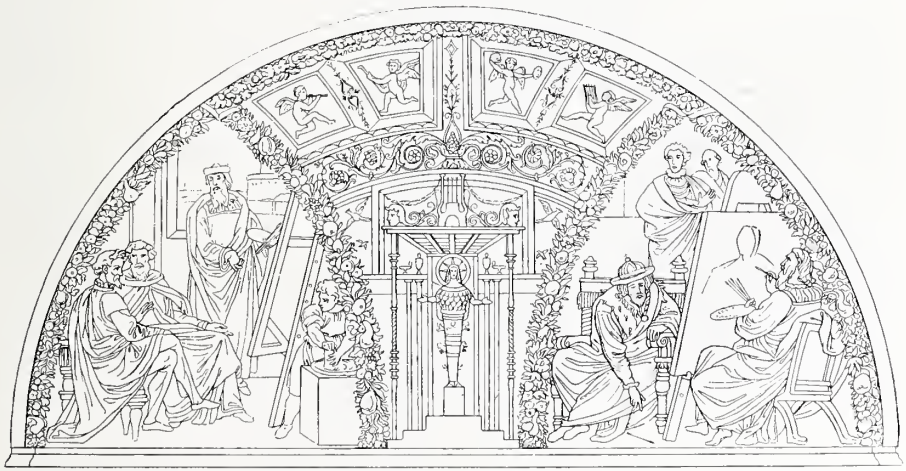


Abb. 11. Tizian. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei" für die Pinakothekfresken in München.

Die deutschen Wanderjahre in Frankfurt am Main.

1809—1811.

Der Tod einer Mutter hat schon oft im Leben bedeutender Männer eine äußere und innere Wendung gebracht. Im Jahre 1809 starb die Mutter unseres Künstlers. Damit lösten sich die heiligen Bande der Pflicht, die Cornelius bis zu seinem 26. Lebensjahre an die Heimat Düsseldorf gebunden hatten.

Abb. 12. Kunsthändler Willmann in Frankfurt. Ölgemälde um 1810. In der Städtischen Gemäldesammlung in Frankfurt a. M.

Rom war das Ziel seiner Jugendwünsche. „Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können's nicht machen" — hatte er um diese Zeit zu seinem neugewonnenen Freunde K. J. J. Mosler, gesagt, der der dritte im Bund mit Flemming sein sollte. Die Reisekasse aber war knapp. So erschien Paris zunächst leichter zu erreichen. Der korsische Welteroberer hatte im Louvre die bedeutendsten beweglichen Kunstschätze der alten Kulturländer Italien, Spanien, Niederlande und Deutschland aufgestapelt. Aber auch für Paris, wo der Krieg mit Österreich keine sichere Bürgschaft auf Kunsterwerb gab, reichte der Mammon nicht. Und doch war das

Reisen beschlossen und es schien nur wie eine erste Wegstation, wenn Peter Cornelius eines Tages das leichte Bündel schnürte und den Rhein hinauffuhr und in Frankfurt am Main sein Glücksschiff landete. Es war um die Tage des Herbstes. Es fehlt an urkundlichen Nachrichten, warum gerade in Frankfurt der Anker ausgeworfen wurde.

Mit den Weimarer Kunstfreunden hatte Cornelius schlechte Erfahrungen gemacht. Der Kampf ums Dasein hatte aber den Vielgeprüften schon gelehrt, dass nur da die Sonnenseite der Kunst liege, wo auch Freunde der Kunst waren. In ganz Deutschland gab es in diesem Augenblick für Cornelius nur eine mitfühlende Stadt — Frankfurt. Es ist mir aus persönlichen Erinnerungen erzählt worden, wie eindrucksvoll und sympathisch damals schon der junge Cornelius in den ersten Frankfurter Kreisen sich bewegt hat. (Abb. 12, 13.)

Abb. 13. Frau Willmann. Ölgemälde um 1810.

Der Fürstprimas des Rheinbundes, Vorsitzender der Bundesversammlung, Karl von Dalberg, hatte nach Auflösung des Deutschen Reiches als Souverän in Frankfurt gebietend eine Insel der Kunst geschaffen. Er erschien als das Ideal der Humanität. Im Briefverkehr mit den Großen der Zeit, mit Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul, suchte er in seinem kleinen Reich mitten im politischen Elend einen geistigen Mittelpunkt zu schaffen.

Im Städtischen Museum zeugt ein Bild des Cornelius von Beziehungen zu Dalberg. Es ist die Heilige Familie (Abb. 14) und zugleich ein symbolisches Bild: Das Christuskind steht auf dem Schoß der Maria; der Johannesknabe kniet vor ihm mit einem Korb voll Früchten und reicht ihm eine saftige Traube dar. Der Jesusknabe aber deutet auf einen saitenspielenden Engel. Ihm gebührt die Gabe. Förster hat dem Bilde die Deutung gegeben: Ehret und pfleget die Kunst als Bringerin edler Freuden! — Die heilige Elisabeth oder Anna, die hinter dem Jesuskinde sitzt, erinnert an die Züge der kaum verstorbenen Mutter des Cornelius. Das Bild mit seinen zarten altdeutschen Farben ist eine

Abb. 14. Heilige Familie. Ölbild um 1810 in der Städtischen Gemäldesammlung in Frankfurt a. M.

wundersame Mischung von deutscher Gemütlichkeit und antiker Vornehmheit.

In die ersten Monate seines Frankfurter Aufenthalts — Anfang 1810 — fällt ein anderer Auftrag für Dalberg, ein Transparent zu dessen Geburtstag, eine in Stil und Geist antikisierende Allegorie auf den Fürsten und die Stadt unter dem antiken Gedanken: Fertur ad astra. (Abb. 16.)

Dalberg bestellte selbst bei Cornelius zwei Bilder, von denen aber nur Federumrißzeichnungen vorhanden sind, da Dalberg die Ausführung in Öl abbestellte. Riegel vermutet, daß der 1810 zum Großherzog vorgerückte bonapartistische Präfekt und die französischen Machthaber in Frankfurt bald den nationalen Geist des Cornelius gewittert hatten.

Antik ist auch der nächste Auftrag ausgeführt: Temperabilder für ein Zimmer im „Schmidtschen Hause“ auf der Zeil in Frankfurt. Die Bilder, auf Leinwand gemalt, sind in den letzten Jahren wieder zutage gekommen, einige Zeichnungen sind erhalten. Es sind Mythologien, die erst kurz vor der Reise nach Italien fertig wurden.

Die Entwürfe stellen unter anderem dar: Ceres beschenkt

Abb. 15. Ceres beschenkt den Triptolemos mit der Weizenfrucht. Umrißzeichnung im Städelschen Institut in Frankfurt.

Abb. 16. Transparentbild zu Ehren des Fürst-Primas Dalberg. 1810.
Bleistiftzeichnung im Städelschen Institut in Frankfurt.

den Triptolemos (Abb. 15.) und Apollo und Hyakinthos. Ob Cornelius mit diesen Bildern nur dem Wunsch des Bestellers oder eigener literarischer Anregung nachkam, ist nicht sicher zu entscheiden. Aber das wissen wir, daß ein Geist wie Cornelius hinausdrängte aus der antikisierenden Allegorie der Empirezeit, der in Sachen des Kunstgeschmacks ja auch unsere deutschen Klassiker — Goethe selbstvoran, verfallen waren. Unsere Skizze der Ceres (Abb. 17) zeigt den sicheren Strich des jungen Künstlers.

Abb. 17. Federzeichnung um 1810; im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.

Als eines Tages der Fürstprimas Dalberg unsern Cornelius zu sich beschied, ihm reichen Lohn und ein Stipendium zur Romreise verhieß — aber nur das eine von

ihm verlangte, daß er in der modernen französischen Manier des fürstbischöflichen Hofmalers Kaufmann, von dem eine „Fusswaschung“ im Zimmer stand, sich weiterbilde, dankte Cornelius ebenso höflich als entschieden. Cornelius hat kein rechtes Glück gehabt mit Fürstengunst. Immer haben seine Beziehungen zu gekrönten Häuptern tragisch abgeschlossen. Er war selbst ein Souverän, aber seine Gedanken kamen aus der Tiefe der Besten im Volke.

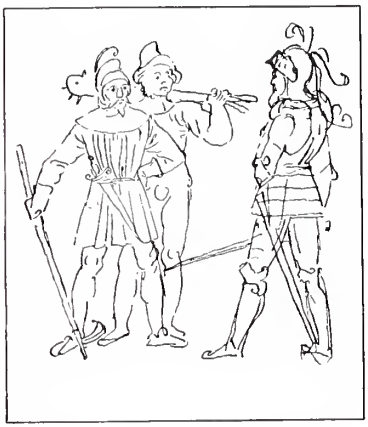


Abb. 18. Federskizze um 1810.
Im Städelschen Institut in Frankfurt.

Die Faustbilder.

1810—1815.

Das deutsche Volk hat für seine Größten in ihren Entscheidungsjahren kein Geld übrig. Das gehört aber zur harten Lebensschule aller Großen in deutscher Kunst.

Das erste größere Werk, mit dem Peter Cornelius vor sein Volk zu treten gedachte, sollte rein „deutschen Ursprungs“ sein. Diese Erkenntnis rang sich nicht durch mit einem Schlag. Zuerst dachte er an Shakespeare, der durch Schlegels Übersetzung fast ein deutscher Dichter geworden war. Eine Zeitlang beschäftigte ihn auch Herders Cid. Bald aber gab er die begonnenen Zeichnungen zu Romeo und Julia auf — und nahm das Buch zur Hand, das wie kein anderes jener Zeit deutsche Gedanken und Gefühle aussprach: Goethes Faust. Den Faust hatte Cornelius als Jüngling auswendig gelernt und in ihm gelebt. Die Macht, die der Faust über das Geschlecht zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte, also auch über den leidenschaftlichen, phantasie- und willenserregten Cornelius, schildert uns Gervinus:

„Hierin liegt die eingreifende Verzweigung dieses Gedichtes in die höchsten Ideen der Zeit. Es lebte mit diesen fort, es ward als ihr Kanon angesehen, als eine Weltbibel erklärt, als das System einer Lebensweisheit und Strebensregel bewundert. Jeder fand sich bei seiner Erscheinung, wie es Niebuhr von sich aus sagt, in seinen innersten Regungen ergriffen, und fühlte sich geneigt, es fortzusetzen; man versuchte die eigene Kraft daran und jeder glaubte, dem geheimnisvollen Dichter erst nachgeholfen zu haben, wenn er ihm seine eigenen Empfindungen unter- und anschob.“

Es wäre also verfehlt, wollte man die Faustkompositionen des Cornelius nur aus der äußeren Anregung des Frankfurter Aufenthaltes erklären. Cornelius hat nie ein Werk von außen her empfangen. Das Genie hat seine Lebensquelle in der eigenen Brust.

Diese Federzeichnungen aber zu Goethes Faust sind nicht leicht und lustig aus dem Innern hervorgequollen. Die Feder gehorchte dem

Reichtum der Bilderphantasie nur schwer. Der werdende Meister fühlte gar wohl den Zwang zu einem einheitlichen Stil, wie ihn die Dichtung hatte.

Bis zum Frühjahr 1811 hatte Cornelius sieben Zeichnungen fertig gebracht: darunter Faust und Gretchen im Garten, Auerbachs Keller, Fausts erstes Begegnen mit Gretchen, Gretchen im Gebet vor der Madonna und die Walpurgisnacht.

Freund Sulpiz Boisserée nahm die sieben Zeichnungen und eilte hoffnungsfroh nach Weimar zu Goethe. Am 8. Mai 1811 schrieb dieser an Cornelius einen großen wohlmeinenden Brief voll tiefer Worte. Dem noch unbekannten Cornelius ist der Brief des größten Deutschen seiner Zeit in Sturm und Drang Leitstern und Stein des Anstoßes zugleich gewesen.

Wir müssen hören, was der weise Altmeister an der Ilm zu sagen weiß:

„Die von Herrn Boisserée mir überbrachten Zeichnungen haben mir auf eine sehr angenehme Weise dargetan, welche Fortschritte Sie, mein werter Herr Cornelius, gemacht haben, seit ich nichts von Ihren Arbeiten gesehen. Die Momente sind gut gewählt, und die Darstellung derselben glücklich gedacht, und die geistreiche Behandlung, sowohl im ganzen als einzelnen muß Bewunderung erregen. Da Sie sich in eine Welt versetzt haben, die Sie nie mit Augen gesehen haben, sondern mit der Sie nur durch Nachbildungen aus früherer Zeit bekannt geworden, so ist es sehr merkwürdig, wie Sie sich darin so rühmlich finden, nicht allein, was das Kostüm und sonstige Äußerlichkeiten betrifft, sondern auch der Denkweise nach; und es ist keine Frage, daß Sie, je länger Sie auf diesem Wege fortfahren, sich in diesem Elemente immer freier bewegen werden.

„Nur vor einem Nachteil nehmen Sie sich in acht. Die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine zweite Naturwelt zugrunde liegt, kann an sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwickelung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat. Indem Sie also Ihren Wahrheitssinn immer gewähren lassen, so üben Sie zugleich an den vollkommensten Dingen der alten und neuen Kunst den Sinn für Großheit und Schönheit, für welchen die trefflichsten Anlagen sich in Ihren gegenwärtigen Zeichnungen schon deutlich zeigen. Zunächst würde ich Ihnen raten, die Ihnen gewiß schon bekannten Steinabdrücke des in München befindlichen Erbauungsbuches so fleißig als möglich zu studieren, weil, nach meiner Überzeugung, Albrecht Dürer sich nirgends so frei, so geistreich, groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern. Lassen Sie ja die gleichzeitigen Italiener, nach welchen Sie die trefflichsten Kupferstiche in jeder einigermaßen bedeutenden Sammlung finden, sich empfohlen sein, und so werden sich Sinn und Gefühl immer glücklicher entwickeln, und Sie werden im Großen und Schönen das Bedeutende und Natürliche mit Bequemlichkeit auflösen und darstellen."

Also Goethe selbst begann Cornelius eine geschichtliche Stellung zuzuerkennen, was er auch durch Ausstellung der Zeichnungen am Weimarer Hof und seine Geneigtheit, die Bilder zu kaufen, wenn kein Verleger sich finden sollte, bekundet hat.

Abb. 19. Faust und Gretchen im Garten.

Abb. 20. Federskizze aus dem Städelschen Institut.

Die Faustzeichnungen waren in der Tat ein Verdienst, das der Kunstgeschichte angehört, wenn wir bedenken, daß es um die Zeit, als Cornelius ein Werk deutschen Ursprungs schaffen wollte, gar keine lebendige deutsche Kunst gab. In Dürer hatte der deutsche Boden seine Kraft verschwendet. Die deutsche Eiche stand kahl. Südländische Frucht ward gekostet. Einmal war im germanischen Norden eine neue Frucht gereift — Rembrandt. Aber niemand wollte sie brechen. Aus italischer und französischer Mode wollte zur Zeit des erwachenden deutschen Kulturlebens Raffael Mengs die deutsche Kunst erlösen. Aber der Erlöser war ein Akademiker und kein Prophet. Der deutsche Carstens hatte wohl schon die antike Form gefunden, aber er hatte sich in Wundergebilde eingesponnen, die nicht an das deutsche Volksgemüt sprachen.

Da kam das Genie Cornelius. Wie ein neues Reis sproßte es auf aus der alten Dürereiche, wenn auch der Boden der deutschen Kunst noch kraft- und saftlos war. Es wäre Cornelius ein leichtes gewesen, in dem tausendmal geübten Stil der Romanen einen Faustzyklus herunterzuzeichnen. Es ist kein Spiel des Zufalls, daß der Dämon Mephisto zuerst nach deutscher, herber und derber Form verlangte.

Die Faustkomposition war noch nicht fertig mit den sieben Bildern, die Goethe erhielt. Der Faust brachte Bewegung in die Wanderschaft, die in Frankfurt doch nur eine erste Station erreicht hatte. Im Mai hatte Goethe an Cornelius geschrieben. Ende August wanderte der Künstler nach Rom. Dort arbeitete er mit Unterbrechung noch vier Jahre am Faust. Dem Geiste nach aber ist der Faust doch so aus deutschem Heimatboden geboren, daß wir ihn als Ganzes behandeln müssen, ehe wir von den ganz anders gearteten römischen Werken und dem köstlichen römischen Leben reden.

Cornelius hat am 11. Juni 1811 an Goethe seinen Dank gesandt für sein gütiges und belehrendes Schreiben. Der Künstler kann dem Dichter mitteilen, daß er von dem Tage an, da er an Faust arbeitete, Albrecht Dürers Randzeichnungen in seiner Werkstätte habe. Im offenen Krieg gegen die üble Zeitart, welche alle Höhen und Tiefen ausgleichen, d. h. wohl alles Charakteristische abschleifen wolle, habe er sich streng an das Wesen dieser deutschen Kunstgattung gehalten und wolle versuchen, nun freier noch von der Äusserlichkeit in den Geist dieser Zeit und Kunst einzudringen.

In Frankfurt selbst arbeitete Cornelius noch an drei Blättern zu Faust. Als im Jahre 1815 das Werk fertig an Goethe kam, enthielt es eine Widmung an den Dichter, im grossen Stile also lautend:

„Wenn auch jede wahre Kunst nie ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüter verliert, und die Werke einer grossen Vergangenheit uns mächtig in die damalige Denk- und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich größer und lebendiger, und ganze Völker, ja ganze Zeitalter sind oft von den Werken eines einzelnen grossen Menschen begeistert worden. Wie Ihre

Exzellenz auf Ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten Sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung, die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören und diesem geringen Werke, als einem schwachen Widerscheine Ihrer lebendigen Schöpfungen, eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit grösserer Kunst und reich begabterem Geiste das wirklich vollführt, wonach ich so sehnlich aber mit geringem Erfolge gestrebt habe. Peter Cornelius."

Die römischen Faustblätter lassen naturgemäß eine Umbildung in antikem Geiste erkennen. Wir reden von den Blättern in der Reihenfolge des Textes. Das Werk ist von Ruscheweyh gestochen und 1816 bei Wenner in Frankfurt a. M. erschienen. Der Osterspaziergang wurde erst 1825 von Thäter gestochen. H. Keller in Frankfurt hat später wundervolle photographische Reproduktionen der Originale von Faust und von den Nibelungen herausgegeben.

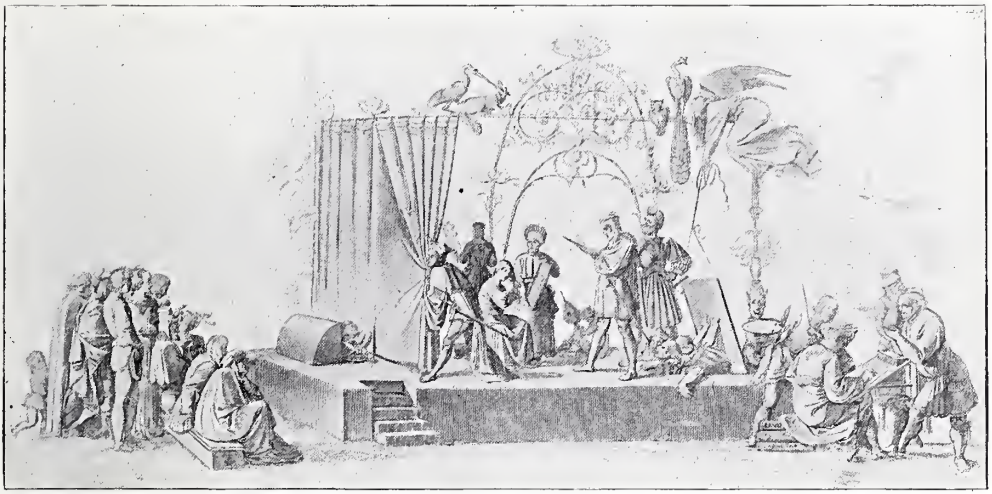


Abb. 21. Vorspiel zu Faust. Widmungsblatt.

Zuerst das Widmungsblatt an Goethe mit dem Datum: Rom im September 1815. (Abb. 21.) Das ganze ist im Stil der mittelalterlichen Holzschnitte gehalten, welche Prediger und Hörer darstellen. Zur Linken das Publikum, zur Rechten die Schaubühne. Alles Volk horcht gespannt: Landsknechte, Ritter, Ritterfräulein, Gelehrte mit Hornbrillen. In dieses Publikum sah sich Goethe nicht gerne hineinversetzt; er mußte an dessen geistige Rückständigkeit denken. Wir Moderne haben durch die neueren Holzschnitte- und Steindruckversuche in mittelalterlicher Gewandung, vor allem durch die Neuerweckung Dürers wieder mehr Beziehung zu diesem Theaterpublikum. Mit tollem Humor ist der Teufel geschildert, der fratzenhaft am Vorhang herausglotzt. Die ganze Phantasie der Engel und Teufel ist so bizarr, wie die Phantastik in Dürers Gebetbuch.

An dieser Widmung ist uns inhaltlich vor allem eine Szene wertvoll: da sitzt der Dichter, lorbeergeschmückt, auf 3 Büchern: Werthers Leiden, Götz und Egmont. Er schreibt an einem Tischchen, das Haupt in die Hand gestützt. Der junge Maler wagts, seine Arbeit zu unterbrechen und weist ihn nach dem Schauspiel. Anscheinend zwei Kritiker reden auf den Dichter ein: „der Direktor" und „die lustige Person". Man könnte sie sich auch als Fürsprecher erklären; Boisserée mag darunter sein. Es liegt jedenfalls eine starke Ironie über dieser Szene, ein Stück kecken künstlerischen Selbstbewußtseins dem Genius des Dichters gegenüber.

Abb. 22. Titelblatt zu Faust. 1810—15. Zwölf Federzeichnungen in Großfolio. Original im Städelschen Institut. Stiche von Ruscheweyh u. Thäter. Herausgegeben von F. Wenner in Frankfurt.

Das Titelblatt behandelt den Prolog im Himmel (Abb. 22). Noch toller brandet hier die ungezügelte Lust zu fabulieren. Alle Höllen- und Himmelsgeister von Dürers Gebetbuch sind losgelassen.

Zur Linken haben die himmlischen Heerscharen, zur Rechten Mephistopheles und seine Geister ihr Wesen. Das Reich der beiden sich widerstreitenden Mächte ist geistvoll philosophierend aufgebaut. Die Himmelswelt hebt sich über den Atlas, der ein Freund von Dürers Adam ist. Dürers Arabeskenphilosophie ist hier spekulativ weitergebildet.

Auf der Erdkugel sitzt der Genius Jus. Aus dem Geranke brechen die Genien Philosophie, Medizin — und oben aus dem Kelch steigt die Theologie. Als Gegenstück zur Rechten baut sich das Höllenreich auf mit dem Hexenspuk der Walpurgisnacht. Oben im Himmel thront Gott Vater, der König mit Krone und Reichsapfel, zur Linken zwei anbetende Engel von deutscher Schönheit, das Schönste im ganzen Prolog. Die beste Figur an Realistik ist Mephisto, der sich mit feiner Art vor Gott Vater verneigt. Unten auf der Erde geistet in zwei Szenen die heiß

Abb. 23. Faustens Osterspaziergang.

von Engel und Satan umstrittene Menschheit: zur Linken Faust, am Johannesprolog studierend, zur Rechten Gretchen im ersten Akt der Versuchungstragödie.

Das dritte Blatt: Der Osterspaziergang (Abb. 23.). An der Hand unserer erschöpfenden Abbildungen können wir uns auf einige kritische Bemerkungen beschränken. Die ganze Komposition ist gedrängt im Stil der Altitaliener. Die Gruppen sind aber doch klar geschieden. Faust trägt den Typus von Albrecht Dürers bekanntem Selbstbildnis. Ganz köstlich ist der Urphilister und Pedant Famulus Wagner. Wie fein ist die weibische

Abb. 24. Mein schönes Fräulein darf ich wagen . . . ?

Handhaltung beobachtet, die über dem Leib zusammengelegten Arme! Wie urgelungen die philiströse Haarfrisur. Und dann das Volk, das Osterluft atmend aus dem Tore strömt. Die hochgewachsenen deutschen Burschen und die zwei schönen deutschen Mädchen. Ein Schönheitssucher findet neue Töne zu deutscher Poesie. Da ist ein ganz neuer Meister am Werk, der über das Frauenideal Dürers hinausgegangen ist. Wir fühlen die bürgerliche, profane deutsche Schönheit, der kein romanischer Madonnentypus irgend Zwang antut: hochgewachsen in keuscher Gliederpracht, seelenvoll und geistig bedeutend in Anmut — das ist des Cornelius Frauenideal, das er im Faust gefunden hat. Mit diesem Frauentypus aber tritt er als ein Ebenbürtiger neben den deutschen Gretchentypus des Dichters. Ja, der Künstler hat hier wohl mehr

Abb. 25. Auerbachs Keller.

Abb. 26. Vorüber am Rabenstein.

Gegensätze auf seiner Schaubühne. Interessant ist es, die beiden Jungfrauen auf dem Osterspaziergang zu vergleichen. Die eine ganz deutsch, mehr noch als Dürer, die andere aber — ein Griechenkopf, zarter Individualität entkleidet, rein, aber auch feierlich unnahbar wie eine Griechengöttin. Die deutliche Spur, daß das Bild aus Italien, aber nicht aus dem Lande Fiesoles, sondern aus dem Lande der Griechenskulptur stammt. Zwischen diesen beiden Typen hat Cornelius und seine Schule immer

Abb. 27. Gretchen kniet vor der Mater dolorosa.

geschwankt. Wo er dem echten deutschen Typus treugeblieben ist, war er ein Bahnbrecher, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung für deutsche Frauenschönheit noch kein Gelehrter erkannt hat.

Zur Darstellung der Szene in Auerbachs Keller lockte zweifellos die Lust an derber Komik. Wir wissen, daß Cornelius das ursprünglich in Höllenbreughelmanier gehaltene Bild etwas zahmer stilisiert hat. Die Fratzenhaftigkeit der Typen ist geblieben. (Abb. 25.)

Die erste Begegnung mit Gretchen (Abb. 24) wurde in Frankfurt gezeichnet und 1814 in Rom gestochen. Schön ist hier der Fausttypus. Üppige Manneskraft, glühender Liebesblick, bedeutendes Profil. Die drastische Armbewegung hat Goethe gut gefallen. Gretchens eilender Gang gemahnt an das scheuflüchtige Reh; der Jungfrau knospende Anmut ist

Abb. 28. Valentins Tod.

engelrein; das hochgeschürzte Mädchengewand verrät die feinen Glieder. Das Portalmotiv des drohend ernsten Hintergrundes ist dem Kölner Dom entnommen, von dem Boisserée Zeichnungen gefertigt hatte.

Mit einem bis dahin in deutscher Kunst noch nie erreichten Gefühl für junge Liebe sind mit zarten Strichen die zwei jungen Gestalten aus dem dämonisch drohenden Hintergrund herausmodelliert. Eine feine

kontrastierende Symbolik neben der Liebeswerbung mag uns das junge Ehepaar sein, das mit dem Kinde aus der Gasse zur Linken herausschreitet. Es ist das Liebesglück im Kreise des Hauses jenseits von Sturm und Drang.

Die Gartenszene, 1811 in Frankfurt entstanden, war das erste der Bilder. Wir wissen, wie oft er es versuchte. Das fertige Bild zeigt im Fausttypus noch die ganze Abhängigkeit von Dürer. Gretchen ist — ideal schön; ihre trauliche Verschämtheit, die wunderbare Schönheit des Nackens! Wie abgemessen ist die Neigung des Haupts, wie weltklug der Blick, der in sich selbst zurückzulenken scheint. Das schöne, selige, arme Kind — eine profane Heilige. Die drastische Gegengruppe Mephisto und Frau Marthe ist groß und derb. Sie stören absichtlich den Schönheitsakkord. Versöhnend wirken nur die zarten Blumen des Gartens. (Abb. 19, 20.)

Das Blatt: Gretchen im Gebet vor der schmerzensreichen Madonna (Abb. 27) stammt aus Frankfurt. Mit tiefem Fühlen sind die Gegensätze gefunden zwischen der reinen Madonna, der ein Schwert durch die Seele geht, und dem schuldig gewordenen Menschenkind. Deren Körper ist zusammengesunken unter der doppelten Last. Mit wunderbarer Kunst hat der Meister den Seelenausdruck für das Mutter gewordene Weib gefunden. Zum Vorbild des Frauenschmerzes hat Cornelius wohl ein Niobidenantlitz sich genommen. Reich ist die landschaftliche Umgebung an der äusseren Kirchenmauer der gotischen Kirche.

Das volkstümlichste aller Faustbilder, das sich fast in alle illustrierten Kunstgeschichten verpflanzt hat, ist Valentins Tod (Abb. 28). Dramatisch ist es ohne Streit das beste Blatt. Valentin in seinem letzten Todeskampf, Gretchen, händeringend im höchsten Schmerz der Schuld! Und dazu die erschrockenen Nachbarn, die davoneilenden Gestalten Fausts und Mephistos. Darüber die vollen dämonischen Gegensätze von Licht und Nacht, das sind Töne, die Cornelius nicht wieder fand. Der Stern über der hohen Kirche, die beleuchteten Kirchenfenster, der blendende Schein der Laterne des Mönchs, — und dagegen die dunkle Mauer der Kirche, die dunklen Gestalten der Täter!

Ein Bild aus dem ersten Jahr in Italien ist die Szene: Gretchens Ohnmacht in der Kirche (Abb. 29), eine mächtige Komposition in romanischer Kirche. Der übermächtige Einfluß Italiens spricht aus Figuren und Architektur. Die Menschen atmen unbeengte Lebensfülle, so wie wir Tedesci wohl am Frühlingstag zum erstenmal aufatmen am römischen Rosenhag. Damit ist aber auch zugleich dieser religiös ergreifendsten Szene im Faust der schwerblütig deutsche Passionston genommen. Unter den Kirchenleuten erkennen wir zur Linken Cornelius, Overbeck, vermutlich den schwäbischen Freund Xeller und einen Dürerkopf im Stile Holzschuhers, ein Mann voll profunder Andacht. Diese vier Köpfe allein wären heute Meisterwerke der Porträtkunst.

Die Komposition bewegt sich in starken Gegensätzen. Die vier

Männerköpfe mit ihrer weltlichen Klugheit bilden einen Gegensatz zu dem betenden Priester im Allerheiligsten. Und das arme, schuldige Menschenkind wird umgeben von einer Wolke gesitteter Menschen. Eine betende Mutter mit ihren zwei Kindlein, eine Matrone mit ihrer jungfräulichen Tochter — und neben ihr sinkt Gretchen zu Boden. —

Die Walpurgisnacht (Abb. 30) stammt noch aus Frankfurt und wurde 1813 gestochen. Wie Faust und Mephisto am Brockengestein sich hinaufarbeiten — wie der grambleiche, leidende Faust grausiger Dinge gewärtig ist, wie aber das unheimlich Schaurige nicht seinen Quell aus

Abb. 29. Gretchen in der Kirche.

der Nacht, sondern aus dem Lichte nimmt, das ist groß gelungen. Einen überraschenden landschaftlichen Aufschwung bedeutet die Szene: Vorüber am Rabenstein. Eine Früharbeit in Rom 1811, gestochen 1814: Ein Wetterleuchten der apokalyptischen Reiter. — Die beiden Pferde, wie sie daherrasen! Wie die Reiter und Rosse zusammengegossen sind. Die große Gebärde Fausts, sein adlerkühner Blick! Die größte Auffassung des Fausttypus aus des Cornelius Feder: Das feine, durchgeistigte Profil, der Willensmensch mit vorgeschobenem Kinn. Der größte Ausdruck der anklagenden Verzweiflung in der aus-

gestreckten Linken. Henkersknechte ziehen mit Gretchen nach dem Richtplatz. Der Teufel betet als Mönch dahinter her. Faust und Mephisto aber reiten aus der Welt — über die Erde hinaus — den abfallenden Berg hinab — Seelsorger ist der Teufel bei der Auslandfahrt. Sein Mantel ist der Mönchskutte gleich. (Abb. 26.) Das Blatt „Gretchen im Kerker" (Abb. 31) ist aus dem römischen Jahr 1815, gestochen 1816. Es ist nicht mehr „Glut und Ernst" Dürers. Es ist antike Welt.

So scheiden wir von den Faustbildern des Cornelius. Die reformatorische Kraft, die einst Goethes Götz oder Schillers Räubern innewohnte, hat auch das erste deutsche Volkswerk des Künstlers Cornelius gehabt. Im Faust kann man alle Elemente der Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts wiederfinden, vor allem das Widerspiel zwischen Realismus und Idealismus. Die Faustzeichnungen haben sich vom Realismus zum Idealismus entwickelt, das Jahrhundert hat den entgegengesetzten Weg genommen, gerade im Kampf gegen den Cornelianischen Idealismus. In den Arabesken der Eingangsblätter mag man spätere Grabstichelarbeiten von Menzel und Klinger vorgebildet finden. In den Fratzen von Mephisto, Marthe, den Studenten in Auerbachs Keller erkennen wir die Vorboten der illustrierten Satire. Faust und Gretchen sind das Schönheitsideal all der erotischen Bildwerke geworden, die sich hinaus bis zum Trompeter von Säckingen und seiner Margarete eingefunden haben; Gretchen und Faust waren aber auch die Stammeltern der besten Goethe- und Schillerbilder von Wilhelm Kaulbach. Der scharf umrissene, archaisierende Porträtstil, der heute wieder üblich wird, geht unbewusst auf die Faustkompositionen zurück. Die Phantasien zur Walpurgisnacht und zum Rabenstein haben sich in unzähligen Volksillustrationen zu Geschichten, Märchen und Liedern niedergeschlagen, wie wir sie im besten Sinne bei Ludwig Richter wiedergefunden haben.

So wundern wir uns nicht, wenn das im Jahre 1816 erfolgte Erscheinen der Faustzeichnungen einen Sturm in der Kunstwelt heraufbeschwor, wie Riegel sagt: „Die Herren, welche sich unter der alten akademischen Perücke behaglich fühlten, schrien Zeter und Wehe, denn sie empfanden, daß ihre Zeit nunmehr gekommen sei." Diese mit fester Hand und feinster Kupferstecherstrichmanier, in blasser Tinte mit meisterlicher Sicherheit hingesetzten Federzeichnungen mußten Jedem, der etwas verstand, außergewöhnlich erscheinen.

„Fröhlich und guter Dinge" war von nun ab unser vielbedrückter Jungmeister, wie Boisserée an Goethe schreibt. Während der Faustbilder malte Cornelius allerlei Porträts in zarter Empirestimmung in Haltung und Farbe. Wir haben zwei Porträts aus dem Frankfurter Städtischen Museum wiedergegeben. (Abb. 12 u. 13.)

Wichtig sind noch zwei Gelegenheitsarbeiten in Frankfurt. Die eine ein köstlicher Zeuge seines Humors. Zu einem im Sommer 1811 in den Taunus unternommenen Ausflug machte er sechs Zeichnungen.

Es war lustige Reisegesellschaft. Cornelius hatte in Frankfurt einen trefflichen Freundeskreis gefunden, in dem er meist seine Abende, bei gemeinsamer Armut genügsam, aber heiter und oft fleißig zeichnend verbrachte. Der treueste Freund war C. Xeller, ein Schwabensohn aus Biberach, gewesener Weißgerber, eine gute, ehrliche Haut, etwas mißtrauisch geworden in allerlei Tücken des Schicksals.

Abb. 30. Walpurgisnacht.

Ein weiterer Frankfurter Freund war Gottfried Malß, ein witziger Kopf, der des Abends Cornelius aus den Klassikern vorlas und zu allerlei neuen Dingen ihn ermutigte. Cornelius nannte ihn seinen Hexenmeister und gab ihm manches seiner Blätter, das sich dadurch erhalten hat. In dieser Gesellschaft, der Verleger Wenner und einige andere waren noch dabei, wurde der Taunusausflug gemacht. Ein Überfall durch Bauernburschen in der Ruine Königstein, wo die

Reisegesellschaft lagerte, veranlaßte Cornelius zu einer grotesken Zeichnung: „Gigantenschlacht". Köstlich sind die in antiken Stil übersetzten Zeichnungen (Abb. 1 u. 3).

Noch eine andere Arbeit entstand im abendlichen Freundeskreis. Um des lieben Brotes willen fertigte der Künstler für das von Amalie von Helwig und B. de la Motte Fouqué herausgegebene Taschenbuch der Sagen und Legenden 13 Zeichnungen. G. Reimer in Berlin hat das

Abb. 31. Faust bei Gretchen im Kerker.

Buch verlegt. Die Originale waren lang verloren, sind aber im Kupferstichkabinett Stuttgart wieder aufgetaucht, dem wir sämtliche Abbildungen verdanken. Es sind hochromantische Legenden von der heiligen Elisabeth, von der Martinswand, von Kaiser Adolf von Nassau, der seine geliebte Braut dem Kloster entreißt, und dergleichen Begebnisse mehr, wie unsere Bilder (Abb. 4—10) zeigen. Die neue, geniale Anwendung des altdeutschen Stiles war aller Welt überraschend. Und Boisserée konnte an Goethe schreiben: „Schade, daß Cornelius sich zuerst durch diese Bildchen bekannt machen mußte!" Die Honorare für die Faustbilder und die Legendenbilder füllten die blutarme Kasse mit reisefrohem Leben. Die Stunde für Italien, das Land der deutschen Sehnsucht, war gekommen.

Die römischen Wanderjahre.

1811—1819.

Die Reise wurde Ende August 1811 angetreten und meist zu Fuß gemacht. Der Schwabe Xeller war der Wandergenosse. Beide haben ihre Reise in die Heimat berichtet. Sie waren keine jugendlich übermütigen, in der Fülle des Glückes ob dem nahen Lande der Sehnsucht aufjubelnden Germanenseelen. „Auf der schönen Bergstraße wurden wir oft von herrlichen Naturszenen überrascht; aber wir waren nicht empfänglich dafür. Die Stimmung und der Gemütszustand von uns beiden sind nicht geeignet, der Außenwelt Tür und Tor aufzuschließen.“ Es ist der Cornelius, der seine inneren Gesichte hat, der Künstler, dem das landschaftliche Auge nicht gegeben schien. Aber — der Rheinfall überwältigte ihn. „Immer und überall ist es das Große, Gigantische, was ihn anzieht, und das durch seine Phantasie über alle Grenzen der Wirklichkeit hinausgeführt wird,“ schreibt Xeller von dem Freunde. In Regen und Sonnenschein ging's dem Gotthard entgegen. Je höher sie stiegen, je wilder und erhabener die Natur wurde, desto freudiger und erhobener wurde des Cornelius Stimmung. Droben an der Teufelsbrücke, wo alles Leben tot ist, wo der Kampf tobt zwischen den Wildwassern und dem schroffen Felsgestein, da war des Cornelius Welt. Das Leben war ihm nie sonnenheiter verronnen. Kampf ums Dasein von frühe auf war sein Beruf. Das hat den großen, ehrlichen Geist aufs Ernste gestimmt und seine Phantasie von blühenden Auen zu todwagendem Geisterkampf gelenkt. Und in diesen Höhen erst hat ihn der in deutschen Gauen noch schlummernde Geist berührt, wie segenbergende Wolken die höchsten Matten. Aus dieser Grundrichtung seiner Seele ist Cornelius ganzes Leben allein zu verstehen. Der Aufstieg zum Gotthard war eine symbolische Wanderung, wie Faustens Wanderung auf den Brocken.

Der Lago Maggiore und der Luganer See waren in Regenwolken gehüllt, da — als sie nach Como hinabstiegen — brach die Sonne durch die Wolken: See, Stadt und Berge leuchteten im Sonnenglanz. Ein

Paradies hatte sich aufgetan, von Pinien umgrenzt! Entzückt rufen die deutschen Wanderburschen aus: „Das ist Italien!“

Im Sonntagsschmuck fanden sie die Leute von Como. Im alten Dom hielten sie die erste italische Kunstandacht. Und um den Abend ward glühendes Rosenlicht ausgegossen über die Wasser und die Berge des Comersees.

So ist Cornelius in Italien eingezogen. Aber sein Herz trachtete nach Rom.

Wiederum im Schein der Abendsonne ziehen die Freunde vom Arnotal her in die Perle von Toskana ein. Florenz gab nur einen voll auszukostenden Rasttag. Der große Geist des Mittelalters erhebt freie Sprache. Und doch findet Cornelius überall Geschmack und nationalen Sinn verdorben und meint: „Hier muß man seine Nation wieder lieb gewinnen, wenn man das Vertrauen zu ihr verloren hat. Wenn die Kunst jetzt eine andere Richtung nehmen soll, geschieht das gewiß nur in Deutschland.“

Wäre der Vertrag mit dem Vetturin nicht gewesen, so wäre Cornelius in Florenz geblieben.

Am 14. Oktober 1811, also nach sechswöchentlicher Reise, zogen die Freunde durch die Porta del Popolo in der ewigen Roma ein. Der Schlußakkord aber am Ende der Reise bei den heimatgedenkenden Wanderern hieß: „Deutschland über alles! Einen Rhein, einen Neckar hat Italien doch nicht! Hier fehlt die alles belebende, erquickende Wasserquelle!“

Rom und römisches Leben.

1811—1819.

In Rom herrschte 1811 unter den deutschen Malern noch der alte akademische Schlendrian. Zwei Inseln, wie getrennte Welten hatten sich aus dem Chaos erhoben: Hier die „Klosterbrüder“, da die „Helleniker“. An die Klosterbrüder, an Overbeck vor allem war Cornelius empfohlen. Wenn Goethe Cornelius auf Italien verwiesen hat, so meinte er aber nicht die Klosterbrüder, sondern die Helleniker — Thorwaldsen vor allem andern.

Doch schon am zweiten Tage geht Overbeck mit Cornelius in den Vatikan, dann in Fiesoles vatikanische Kapelle und dann hinaus nach San Paolo fuori le mura, die schönste Kirche Roms, eine fünfschiffige Basilika mit alten Mosaiken und Fresken. Overbeck ging systematisch vor mit dem deutschen Ankömmling. Er sollte ein Waffengenosse werden und zur Verneuerung deutscher Kunst mit den Klosterbrüdern zurückgehen auf die primitive kindliche Kunst Fiesoles. Das paßte für den zartbesaiteten, klösterlich angehauchten Overbeck. Für

unsern gewaltigen, von höchsten Gedanken niedergedrückten Cornelius war es zu kindliche Speise.

Man hat viel darüber philosophiert, wie es möglich war, daß Cornelius unter Overbeck sich gab. Ich glaube, — und das ist noch zu wenig beobachtet worden — Cornelius gab sich keine Hand breit unter den Bruder Overbeck. Er verschmähte es, die romantische klösterliche Wohnung der Klosterbrüder in San Isidoro zu teilen. Cornelius also zog es vor, mit Xeller für sich zu wohnen. San Isidoro liegt wunderbar auf dem herrlichen Monte Pincio. Es ist ein von isländischen Barfüßern verlassenes Kloster, dem Napoleon ein Ende gemacht hatte. In den verlassenen Zellen hatten sich die Brüder häuslich eingerichtet, romantisch-katholischer Kunstkontemplation ergeben.

Der stärkste Beweis, daß Cornelius innerlich anfangs ganz unberührt war von der ungesunden Frömmelei der Klosterbrüder, der nachmals als „Nazarener“ geschichtlich gewordenen Gruppe, liegt für mich in der Tatsache, daß Cornelius im selben Brief an den Frankfurter Verleger des Faust, diesem ein neues deutsch-nationales Werk anträgt — die Nibelungen.

Die deutschen Nibelungen waren also die ersten Gedanken des heimwehkranken Künstlers in der ewigen Stadt. — Doch von den römischen Erstlingswerken im Zusammenhang! Zuerst das römische Leben!

Nicht von der Kunst, sondern von der Religion aus kam Cornelius zu den Klosterbrüdern. Ein Brief an seinen Freund Mosler vom März 1812 bekundet das. Er klingt wie eine Beichte, voll theologischer Reflexionen über Gnade, Sünde, Glauben.

Außerdem gibt Cornelius eine Schilderung der Klosterbrüder, jener Gesellschaft ganz vorzüglicher Menschen, die sich für die Kunst und alles Gute verbrüdert habe und sich musterhaft lieben. Eigentlich künstlerische Fähigkeiten spricht er dabei nur Overbeck zu und „er mag wohl der größte Künstler sein, der jetzt hier lebt.“ Aber nicht durch die Kunst, sondern die Religion. Das eigentliche Band mit ihm ist ein anderes: „Die Milde seiner Seele und die Kraft seines edlen Geistes.“ Und fester noch als der religiöse Halt, den Cornelius damals an den Klosterbrüdern hatte, war das nationale Band geknüpft mit diesen meist unzulässigen Idealisten. Cornelius betont ausdrücklich, daß ihm der Verkehr mit den Klosterbrüdern von San Isidoro die Entfernung vom Vaterland erträglicher mache, und daß er außer bei den Klosterbrüdern nur mit einer gewissen Vornehmheit in Rom von deutscher Kunst sprechen höre.

Und dann bäumt sich wie Nibelungen-Trutz herrlich ein Bekenntnis auf gegen welsche Art, ein Lob deutschen Wesens, deutschen Wertes.

Cornelius beschränkte sich von Anfang nicht auf den Verkehr mit den Klosterbrüdern. Abends fand sich im ersten Winter noch ein

Philologe ein, Dr. Schlosser. Dieser las das Lied der Nibelungen, dann die Divina Comedia des Dante in improvisierter deutscher Übersetzung vor. Cornelius, der geistig Überlegene des ganzen Kreises, war bald auch der Führer. Im Sommer 1812 war er 3 Monate mit Overbeck in Ariccia, die Welt umher vergessend, ganz in künstlerische Arbeit versunken.

Das Jahr 1813 ging in die Welt mit seinen weltgeschichtlichen Entscheidungen. Auch das Herz der deutschen Patrioten in Rom zitterte vor Verlangen, dem Vaterlande zu dienen. Auch Cornelius will mit andern zum heiligen Kampf die Waffen tragen. Aber er muß davon abstehen. Xeller, der gute Freund verließ Februar 1813 Rom und wanderte heim ins Schwabenland. Sie waren zum Abschied noch ordentlich fröhlich gewesen. Denn Fröhlichsein, Becherklang und Liedersang waren die Genossen dieser Maientage der deutschen Kunst in Rom. Philisterei und Duckmäuserei wird Urfehde geschworen. Oft hat am fernen Tiber zum Becher die deutsche Weise vom Vater Rhein geklungen:

„Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher,
Und trinkt ihn fröhlich leer."

Im Cafe del Greco, dem engen, rauchigen Lokal an der Via Condotti, hatte die deutsche Künstlerschaft seit Winckelmanns Tagen ihre Herberge. Dort war das Postbureau für die Heimat. In einen offenen Blechkasten warf man Briefe und Wertsachen, ehrlich Freund und Feinden trauend. Manch ein Brief des Cornelius trägt den Vermerk: Geschrieben im Cafe Greco. Dort wurde beim duftenden Trank des Orients deutsche Männerschlacht gegen französische Überkunst geschlagen. Die tiefsinnigsten Probleme des Lebens und der Kunst wurden dort in Germanenschädeln gewälzt. Burschikose Lebensart galt als guter Ton und der zartbesaitete Komponist Mendelssohn schrieb später mit Schaudern von den Insassen des Cafes del Greco: „Da seht ihr sie sitzen auf engen Bänken mit langen Haaren und großen Jagdhunden zu ihren Füßen, wie sie sich einhüllen in Wolken von Rauch und sich gegenseitig Grobheiten an den Kopf werfen. Eine gut gebundene Krawatte, ein Frack wäre ein Unding da drinnen." — Es war die goldene Jungburschenzeit deutscher Künstlerart. Die Besten der Nation hat dieser urwüchsige deutsche Humor unter Italiens blauem Himmel angesteckt und tröstlicher nach dem trübseligen Norden heimgeschickt.

Eines Tages hat unser Cornelius im Hochgefühl seiner ungezügelten Lust das Tolle gewagt, um den Knopf der Peterskuppel herum zum Kreuze empor in schwindelnder Höhe zu klettern: Das war das größte Bravourstück der lustigen deutschen Brüder.

So entlastete sich denn auch der lebendürstende Peter Cornelius anno 1813 des frömmelnden Freundes Overbeck und zog allein in die Sommer-

ferien nach Orvieto, um dort ungestört von fremden Theorien die Fresken des Luca Signorelli zu studieren. Dort beschreibt er seine enthusiastischen Eindrücke im Angesicht des großen Heros vom jüngsten Gerichte an den Freund Overbeck nach Rom. Er ergreift die Offensive und wagt Opposition gegen dessen Fiesoleschwärmerei.

Ja dieser künstlerische und geistige Gegensatz treibt Cornelius dazu, in Rom abzubrechen. Er zog wohl zunächst einige Wochen zurück nach Rom; dann aber im Spätherbst nach Florenz. Der künstlerische Ertrag von Florenz war reich. Die Fresken der Kapelle Brenacci, der spanischen Kastelle, des Chors von S. Trinita, S. Maria novella und Verwandtes wirkten tief. Kunstgeschichtlich aber bedeutete der Florentiner Herbstaufenthalt ein Doppeltes: Erkenntnis, dass die Freskomalereidas Mittel der Zukunft sei, die deutsche Malerei wieder groß und zu einem Lebensinhalt desVolkes zu machen — und dann die andre Einsicht, dass ihn eine ewige Kluft von Overbeck und seinem Geiste trenne.

Abb. 32 a. Michelangelo-Studie. (Im Städelschen Institut.)

Wenn wir von diesen inneren Kämpfen des Cornelius in seinen Beziehungen zu Overbeck lesen, so fragen wir uns, ob der Künstler nicht in andern Kreisen seine Befriedigung gesucht hat. Das von dem Biographen E. Förster beigebrachte Briefmaterial schweigt — bis zum Jahre 1816 — von zwei Künstlern, die an Geist und Naturauffassung weit universeller begabt waren, als der einseitige Overbeck, der sich in seinen Theorien von der allein selig machenden Kunst der Präraffaeliten eingesponnen hatte. Das waren der dänische Bildhauer Thorwaldsen und der deutsche Maler Josef Anton Koch.

In den ersten römischen Jahren ist Peter Cornelius zweifellos unter dem Banne der Klosterbrüder gestanden. Daneben aber hat er doch schon zwanglos mit Thorwaldsen und Koch verkehrt. Als dann das Band mit den Klosterbrüdern sich lockerte, ohne jemals zu zerreissen, hat es Cornelius immer offener zu dem Meister der Antike, zu Thorwaldsen und zu Koch hinübergezogen, dem er ja später manche Figur in seine herrlichen Landschaften als Freundschaftsdienst hineingemalt hat.

Hermann Grimm sagt, daß wenig darüber erhalten sei, wie Cornelius aus dem engeren Klosterverbande von San Isidor loskam, so daß er später „mehr als affiliiertes freies Mitglied“ erscheint. Als ums Jahr 1814 viele Freunde vom Befreiungskrieg aus Deutschland nach Rom kamen und wiederkehrten, da hat sich, wie ich vermute, der national begeisterte Cornelius dorthin gewandt, wo laute Lebenslust und klare deutsche Ziele waren. Der abtrünnige Protestant Overbeck konnte dem innerlich kirchenfreien Cornelius kein Ideal deutscher Zukunfts- und Bildungsentwicklung sein. Und eben weil es sich hier um sehr heikle innere, ja vielleicht konfessionelle Probleme handelte, erfahren wir aus des Cornelius Briefen nichts in diesen Jahren von 1811 bis 1816. Hermann Grimms feines Auge vermag auch in den frühesten Nibelungenkompositionen keinen Einfluß Thorwaldsenscher Antike zu erkennen. Eine entschieden stilistische Wendung im Sinne der Antike vermag auch Riegel erst ums Jahr 1815 zu finden, und zwar an der Hand eines ihm damals vorgelegenen Skizzenbuchs, das bis dahin noch reiche Studien nach der Natur erhielt. Doch damit sei dieses kunstkritische Zwischenspiel abgeschlossen, das ich einer näheren Untersuchung nur unterzog, weil es noch ungeklärt und doch wichtig ist. (Abb. 21, 32, 33.)

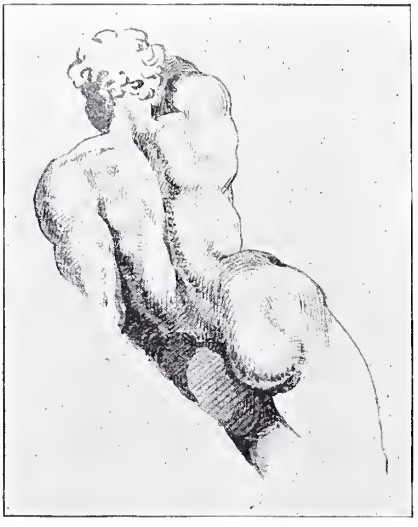


Abb. 32b. Michelangelo-Studie.

Abb. 33. Studie in Rom.

Der weitere Verlauf der Geschicke des Cornelius in Rom ist so sehr mit seinen Werken verbunden, daß wir beide nicht weiter trennen können. Cornelius hat sich sehr frühe in Rom verheiratet. Briefe vom Jahre 1814 berichten zum erstenmal von seiner Frau. Er hatte sich im Mai ein Weib genommen, eine Römerin, die Tochter seines Kunstfreundes Signore Grossi. Es war eine jugendlich schöne, liebenswürdige Frau voll südlicher Glut, die mit Cornelius Freud und Leid heldenhaft getragen hat. Mutig ist sie ihm, wie er sagt in „seine Armut gefolgt“ aus reichem vornehmem Hause. Cornelius hat jede Unterstützung der Familie abgelehnt. Liebe und Schönheit allein haben Faust und Helena

Abb. 34. Der Königinnen Grüssen. (Nibelungenlied.)

zusammengeführt. Der Hausstand aber erforderte eine erhöhte Tätigkeit und so finden wir in diesen römischen Jahren eine Fülle von Arbeit, ein Ineinandergreifen von Studium und Produktion. Die rasch geschlossene Ehe war ihm Fessel und Feuer. Er lebte als Künstler leicht und ohne allzuviel Skrupel, wie er selbst sagt „auf dem Studentenfuß".

Die Werke von 1811—1819.

Cornelius war an die neun Jahre in Rom. Mit der ersten Hälfte um 1815 schließt eine Epoche ab. Es ist die Absendung der Faustblätter an Goethe. Mit dem Jahre 1815 auf 16 beginnt zugleich eine neue, Epoche machende Arbeit: die Fresken aus der Geschichte Josefs in der römischen Villa des Grafen Massimi.

Die Werke der ersten römischen Epoche (1811—1815) bedeuten einen inneren Entwicklungsgang, der sich uns schon bei der Darstellung des Faustzyklus nahegelegt hat. An den von Deutschland her noch übrig gebliebenen Faustblättern hat Cornelius mit starken Unterbrechungen gearbeitet.

Ein neuer Plan, frisch erhalten durch die abendlichen Vorlesungen des Freundes Schlosser hatte sich dazwischen gedrängt: Das Nibelungenlied. Mit hohen Gedanken hat sich Cornelius an das deutsche Heldengedicht gemacht. Er fühlte, wie er sagt, sein Leben im Steigen und sein Talent auf dem Punkte stehend, wo es das Fundament zum ganzen Lebensgebäude legen soll. „Zum Schaffen ist die Jugend! Mit reiferem Geist, mit freierer Hand werden größere und freiere Dinge getan!" Diesen Worten fühlen wir an, wie Cornelius im Bewußtsein seiner künstlerischen Sendung in Rom, nach Tagen des Heimwehs, an sein heiliges Werk ging. Und Sehnsucht nach der Heimat ist es gewesen, die sein Werk geläutert hat und die ihm eine klare Richtung wies nach Norden hin zu deutsch-vaterländischem Geiste. Ohne diesen deutschen, starken Willenszug wäre Cornelius bei den Klosterbrüdern untergegangen, oder ganz und gar der Nachahmung der Antike verfallen. So war es einst Carstens gegangen und auch Thorwaldsen war nicht ferne davon gewesen. Der deutsche Carstens war nach Rom gekommen, das Schwert in der Hand gegen die Tyrannis der akademischen Zopfkunst, aber sein idealer, weicher Sinn hat ihn ganz in den Zauberkreis der griechischen Schönheit gelockt. Er hat Helena gesucht, ohne Faust zu sein. Glühende Sehnsucht nach dem toten Griechenideal hat ihn verzehrt, wie nachmals Hölderlin. Ein andrer kam nach ihm. Der hatte sich gestählt im Kristallbad deutscher Dichtung. Goethes Faust nachzeichnend war er selbst ein Faust geworden, die schöne Helena zu freien. Ein Recke, mit mächtigem deutschem Denkerhaupt — so

Abb. 35. Siegfrieds Abschied von Kriemhilde. (Nibelungenlied.)

stand Cornelius unter der deutschen römischen Künstlerschar. Als der weitberühmte Darsteller der Faust-Tragödie von allen geachtet, von manchen gefürchtet.

Cornelius hatte von Anfang zwischen zwei Kreisen in Rom zu wählen: „Hie Thorwaldsen und Koch, Nachfolger des grossen unglücklichen Carstens, die Priester der klassischen Antike — hie Overbeck und die Seinen, die Propheten der christlichen Romantik.“ Diese beiden Richtungen waren von Anfang an nicht scharf getrennt. Denn als Overbeck mit seinen Freunden, den Chikanen der Wiener Professoren ausweichend, nach Rom kamen, da besuchten Thorwaldsen und Schick und andere die neuen Ankömmlinge aufs gütigste und ermunterten sie, auf dem begonnenen Wege mutig fortzuschreiten und sich selbst treu zu bleiben. Thorwaldsen kannte also die Trennung und ihre Be-

Abb. 36. Hagens Heuchelei. (Nibelungenlied.)

rechtigung und in diesem Geiste hat er auch dem Neuling und Liebling Cornelius von Anfang an freies Spiel gelassen.

So ist des Cornelius Verkettung mit den Nazarenern doch kein Unstern gewesen, sondern Schicksal. Cornelius mußte mitten zwischen Thorwaldsen—Carstens und Overbeck treten. Sein Beruf war das Klassische und das Christliche zu versöhnen dadurch, daß er einen deut-

Abb. 37. Siegfried fängt einen Bären und lässt ihn unter das Jagdgesinde los. (Nibelungenlied.)

schen Grundton des Fühlens und Denkens hinzubrachte, das Eigentum des Genies.

So nur konnte er da anknüpfen, wo Dürer abgebrochen hatte.

Cornelius war nicht von den Naturen, die mit einem Griff sich das Neue erobern. Mühsam war sein Einarbeiten in die Antike und die vorraffaelische christliche Kunst. Viel kopiert hat er die alten Meister nicht. Er nahm sie geistig in sich auf. Daneben trieb er mit den Klosterbrüdern Aktzeichnen nach der Natur, nach schönen römischen Modellen. Zu Gewandstücken sind sich die Freunde selbst gestanden. Bezeichnende Motive, einfache Massen mit reinen Flächen und Brüchen wurden erstrebt. Alsbald verriet Cornelius in seinen Aktstücken die Feinheit seines Formgefühls, die Treffsicherheit in den Umrißlinien, die Zartheit in der Modellierung durch feinste Bleistiftstrichlage. Cornelius hatte an Faust erkannt, was ihm noch fehlte. Diese Selbsterkenntnis kommt den Nibelungen zu gute. (Abb. 34—38, 40.)

Die Nibelungen.

Das zeitlich erste Blatt „Abschied Siegfrieds von Kriemhilden“ ist noch ganz unsicher im Stil. Die Gesichter der Liebenden in ihrer antiken Kälte sind uns wenig sympathisch, aber wunderbar ist die Zartheit der Umarmung und großzügig die Landschaft mit Jagdgefolge. Wir haben hier schon die Vorahnung der deutschen Burgherrlichkeit unseres Meisters Schwind. Wie deutsch ist der Blick durch das gotische Tor hinaus auf waldige Höhen und Burgen und ferne Bergzüge! (Abb. 35.)

Schon das erste Blatt: „der Königinnen Grüßen“ zeigt einen durch Giotto gedämpften Stil der Gewänder und Gesichter. Die Gesichtstypen der stolzen Königinnen mit ihren großen, fast überirdischen Augen, die wie Heilige sich grüßen, gemahnen an die feierlichen Frauen Giottos. (Abb. 34.)

Die weiteren Bilder in ihrer vermutlichen Entstehungsfolge sind dann: „Kriemhildens Überlistung durch Hagen“. Hagen als dämonische Fratze mit der langen Hutfeder. Ein anderes Blatt schildert mit derbem Witz den Übermut Siegfrieds, der das Jagdgesinde mit einem eingefangenen Bären erschreckt. Die drei letzten Blätter erreichen den Höhepunkt: Siegfrieds Ermordung durch Hagen. Der mit dem Schild sich aufbäumende Siegfried und der enteilende Hagen sind in ihrer leidenschaftlichen Bewegung Gestalten von antiker Größe. Archaisierend wirkt die deutsche Waldlandschaft. Die starre Gruppe der Zuschauer ist der besten eine von Cornelius. Dieses Blatt verglichen mit dem ersten Blatt ist eine Entwicklung von Giotto und Masaccio zur antiken Plastik. Es ist hier doch schon deutlich Thorwaldsens Einfluss zu erkennen. (Abb. 36—38.)

Abb. 38. Siegfrieds Tod. (Nibelungenlied.)

Das sechste Blatt — nach der Anordnung in der Kupferstichausgabe — „Kriemhilds Klage an Siegfrieds Leiche“ zeigt, wie Cornelius in der Körperhaltung versucht wird, schon das schwerste zu wagen. Man wird an michelangeleske Formen beim toten Leichnam und dem wehklagenden Weibe erinnert. (Abb. 39.) Nur in Skizzen hat dann Cornelius noch fünf Blätter gezeichnet, darunter Siegfrieds Auszug in den Sachsenkrieg, und: Hagen wirft den Pfaffen in die Donau.

Das vollendetste des Ganzen wurde das erst 1817 fertige Titelblatt, in welchem Cornelius in geistreiche Ornamentik und Architektur hinein die Hauptmomente der Dichtung gezeichnet hat. Der Stich dieses Blattes von Amsler und Barth kommt dem Original

wesentlich näher als die übrigen mangelhaften Stiche von Lips und Ritter. Der erste Blick wird gefesselt durch die grandiose Darstellung von der Nibelungen Not. Wie dramatisch ist der Kampf der Recken auf der Treppe! Die Erschlagenen gemahnen an die schlafenden Apostel am Ölberg oder die Kriegsknechte an Christi Grab auf den Heiligenbildern der alten Meister. Alles aber verbindet sich in einem einheitlichen Stil, der Deutsches und Italienisches zusammengeschmolzen hat.

Abb. 39. Romeos und Julias Tod. Nach der Federzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt. (Rom 1811—1819.)

— Der Kampf der Nibelungen hat seine Leidenschaft aus Michelangelos Reckengestalten genommen. Beim Faust konnte Cornelius sich auch an mittelalterliche Gewandung und Gestaltung mit historischem Rechte anlehnen. Er hat es auch in einzelnen Zügen noch in den Nibelungen getan. Aber das reckenhaft übermenschliche und übergeschichtlich-sinnbildliche Geschehnis im Nibelungenlied löste alle Tradition, ließ Körper und Glieder schwellen und Gewänder in zeitlosem Stile erfinden.

So ist das Ganze die Leistung eines Genies, der Vorbote der ganzen deutschen Historienkunst des 19. Jahrhunderts. Und das Größte

Abb. 40. Kriemhild erblickt Siegfrieds Leiche. (Nibelungenlied.)

Abb. 41. Die Flucht nach Aegypten. Ölbild in Rom um 1816.
Im Besitze der Schackgalerie in München. Der landschaftliche Hintergrund von J. A. Koch gemalt.

und Sieghafteste an diesem Titelblatt der Nibelungen ist die Offenbarung der monumentalen Kunstbegabung des Cornelius. Es fehlte dem Künstler ja auch nicht an originaler Kraft, die Charaktere des Liedes zu treffen: den herzreinen, hochgemuten Helden Siegfried, den Schwächling Gunther, den grimmen Hagen, die anmutige und die rächende Kriemhild, die stolzgekränkte, verbrecherische Brünhild, den alten Etzel, den wackeren Dietrich von Bern und den ernsten Meister Hildebrand. (Abb. 42.)

Aber mehr noch als diese individuelle Charakterisierungskunst packt uns das deutsche Heldenlied durch seine monumentale Größe. Einzelne Bilder sind wie alte Fresken in ihrer feierlichen Größe und der Geschlossenheit ihrer Gruppen. Das letzte Blatt weist schon hinein in die zweite, die monumentale römische Schaffenszeit.

Ehe wir von dieser aber reden, müssen wir die kleineren Zwischenarbeiten kurz erwähnen; zuerst einige Blätter zu der „Sagen und Legenden“ zweitem Band: Richard Löwenherz und Bonifazius das Kreuz aufrichtend neben der gefällten Wodanseiche. Diese Legendenbilder entwickeln bei Cornelius einen grosszügigen historischen Stil, der über Dürer hinausreicht, von Cornelius freilich allzubald verlassen und von seinen Schülern erst wieder aufgenommen wurde.

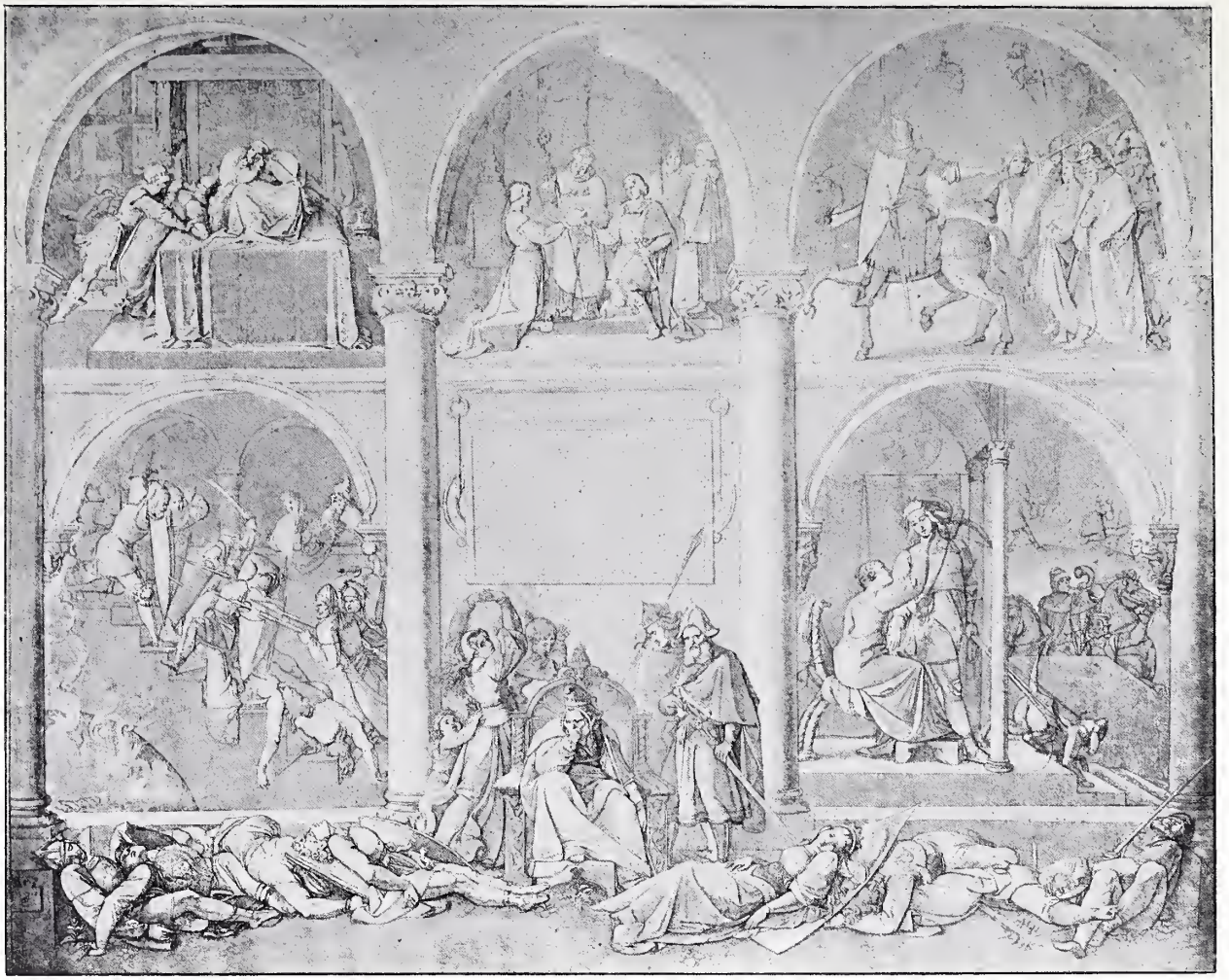


Abb. 42. Titelblatt zu den Nibelungen. 1812—1817. Sieben Zeichnungen, gestochen von G. Lips und H. Ritter, Amsler u. Barth. 1817.

Abb. 43. Die klugen und törichten Jungfrauen.
Unvollendetes Ölbild; 1813 begonnen. Im Museum zu Düsseldorf.

Den frühesten aller seiner Pläne, zu Shakespeare Illustrationen zu machen, führte Cornelius schon im ersten römischen Jahre 1812 aus. Fünf Skizzen sind nicht weiter ausgeführt. Nur drei Bilder aus Romeo und Julia wurden vollendet; darunter ist der „Abschied Romeos von Julia", jetzt im Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen, und der „Tod Romeos und Julias", jetzt im Städelschen Institut in Frankfurt. (Abb. 39.)

In den Jahren, da Cornelius eng mit Overbeck verbunden war, entstanden mehrere biblische Entwürfe und Bilder. Overbeck war von des Cornelius weltlicher Kunstübung wenig erbaut. So malte Cornelius in des Freundes Sinn „Die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten", jetzt in der Schackgalerie, ferner „Die drei Marien am Grabe Christi." Das Bild wurde für Rostock gemalt. Beide Bilder zeigen die Verwandtschaft mit Overbeck. Wenn wir vor der „Ägyptischen Flucht" in der Schackgalerie in München stehen, preisen wir Selbsterkenntnis und Schicksal, welche beide zusammen den Künstler von diesen schon tausendmal gemalten Dingen abgerufen haben. Im übrigen ist heute noch dieser gemalte Cornelius eines der besten Malstücke bei Schack. (Abb. 41.)

Ende dieses Jahres 1813 hat dann Cornelius mehr aus innerem Drang ein biblisches Bild begonnen, dessen Sinnbildlichkeit ihm sehr

nahe ging: „Das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen“. Die Farbentöne sind fein abgewogen in Nüancen von rot, grün und blau. Die ferne Nacht ist stimmungsvoll gelungen. Schön und anmutig zugleich sind die Jungfrauen in ihren tiefgefalteten plastischen Gewändern. Das schöne Bild, in der Düsseldorfer Galerie befindlich, ist unvollendet geblieben. (Abb. 43.) Eine Grablegung hat der Meister 1815 dreimal gemacht und dazu noch eine Pietà. Die zweite der Grablegungen ist nach Förster die vollendetste Arbeit des

Abb. 44. Abschied des Paulus von den Ephesern in Milet.
Federzeichnung um 1813 in Rom. (Im Kupferstichkabinett in München.)

Meisters, strenge im Stil der Altitaliener, auf bräunliches Papier mit der Feder gezeichnet, mit aufgesetzten Goldlichtern überhöht. Bezeichnend ist, dass die dritte Grablegung ein Ölgemälde im idealen Stile des Raffaelischen Bildes im Palazzo Borghese ist, voll von erhabenem Pathos. Raffael hatte gesiegt und der Besitzer des Bildes war der Meister der christlichen Antike — Thorwaldsen! Heute hängt das Bild in dessen Museum in Kopenhagen.

Es ist ein Zeichen von des Cornelius Überlegenheit über seine

Nazarenerfreunde. 1815 konnte er alles machen und machte es: eine Grablegung im einfachen altitalienischen und im höchstgesteigerten Raffaelstil.

Auch der Apostelgeschichte hat Cornelius noch einen Stoff leidenschaftlicher Tragik entnommen: den Abschied des Paulus von den Ephesern (Abb. 44). Paulus steht am Hafen. Timotheus hat sich ihm in die Arme geworfen. Der Apostel küßt seinen Sohn. Die Presbyter stehen zur Linken. Die jungen Katechumenen knien zur Rechten. Ein Bild voll tiefster Gemütsbewegung. Eine Grablegung findet sich auf der Rückseite dieses Blattes im Münchner Kupferstichkabinett. Es ist ein Werk der höchsten Schönheit und Vollendung der zeichnenden Feder. (Abb. 45.)

Das menschlich Größte an diesen ersten römischen biblischen Bildern des Cornelius ist der dogmatische Gegensatz zu dem Konvertiten Overbeck. Dieser kann sich nicht genug tun in Stoffen des Madonnenkultus. Cornelius wählt die großen Heilstatsachen: Christus für uns gestorben und auferstanden. Und neben ihm sein grösster Nachfolger — Paulus, der neue Bote des Geistes. Das sind fern aller weichlichen Schwärmerei große monumentale Gestalten, ohne allen konfessionellen Anhauch!

Cornelius hat so, mitten unter seinen deutschnationalen Arbeiten den Weg zur neuen christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts gefunden, und das Schicksal sorgte dafür, daß bald auch ein monumentaler Auftrag al fresco den Meister den Erweis seiner Meisterschaft vor aller Welt erbringen ließ.

Die römischen Werke von 1815—1819.

Die Josephsfresken in der Casa Bartholdy und die Entwürfe zu Dantes Divina Commedia in der Villa Massimi.

Das Jahr 1815 war ein entscheidendes, vielbewegtes Jahr für Cornelius. Die Ereignisse haben sich in der Stille vorbereitet.

Ums Jahr 1814 war, wie wir wissen, eine große Zahl deutscher Maler nach Rom gekommen, darunter talentvolle Künstler wie Johannes und Philipp Veit, die Stiefsöhne von Friedrich Schlegel, und Julius Schnorr von Carolsfeld. Das gesteigerte deutsche Hochgefühl, dass der Korse in den Staub geworfen war, teilte sich allen Deutschen in Rom mit. Von deutschem Idealismus beseelt, hub man an, von den höchsten künstlerischen Aufgaben des neu gewonnenen Vaterlandes zu reden. Cornelius hat später dieser allgemeinen Stimmung der römischen Künstlerkolonie in einem Brief an den Kunstfreund Grafen v. Raczynski folgenden Ausdruck gegeben:

„Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten

durchkreist. Ich spreche hier nicht bloß von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen von allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen besseren Gemütern so tief aufregte, damals in so reichem Maße darbot."

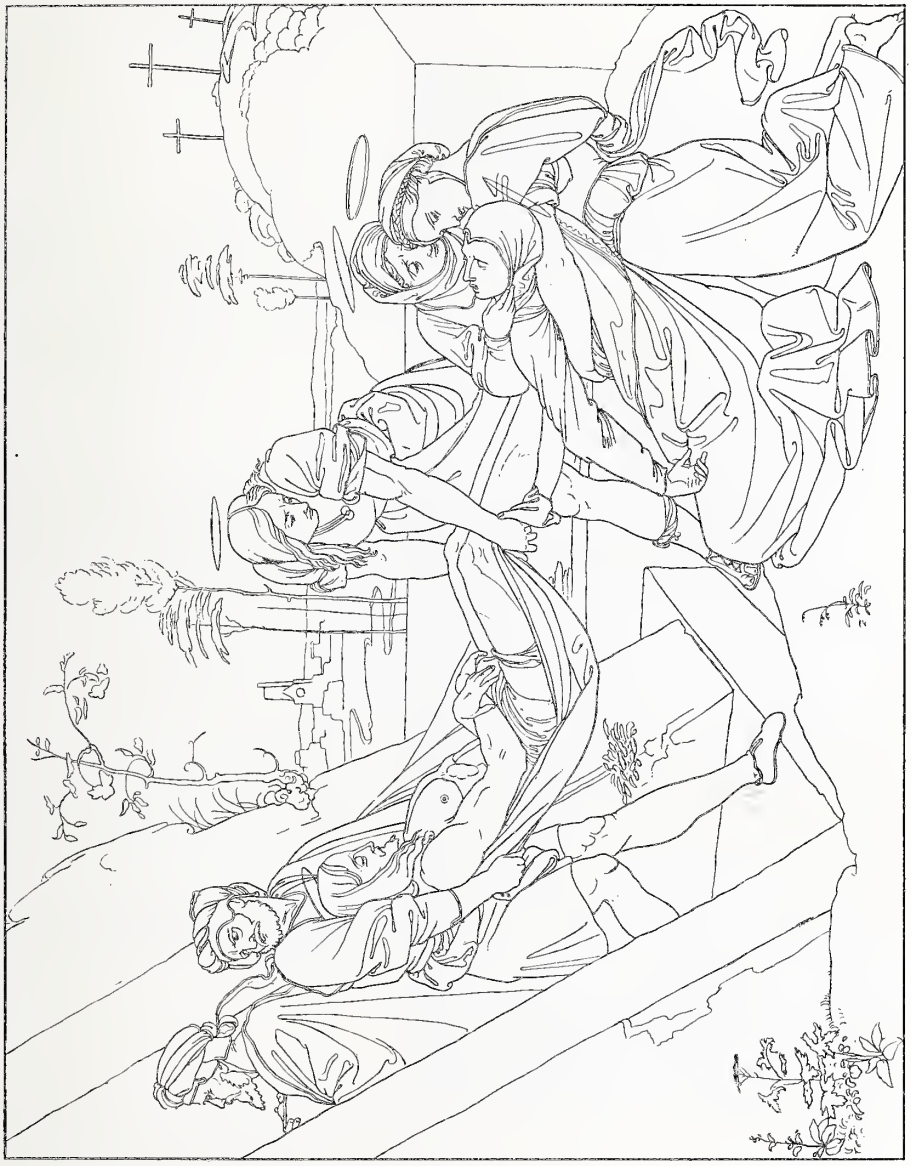


Abb. 45. Grablegung. Um 1813 in Rom. Federzeichnung aus dem Münchener Kupferstichkabinett.

Goethe freilich hat im Februar 1814 in einem Brief an Boisserée etwas anders von diesen jungdeutschen Romantikern geurteilt. Mit feinem Sarkasmus schreibt er da: „Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlossers stupende Stücke geschickt. Der Fall tritt in der

Kunstgeschichte zum erstenmale ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schoß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen. Dies war den ehrlichen Deutschen vorbehalten und freilich durch den Geist bewirkt, der nicht einzelne, sondern die ganze gleichzeitige Masse ergriff."

Boisserée merkte oder wollte nicht die Ironie Goethes merken. In seinem Antwortschreiben dankt er Goethe für seine Teilnahme an Cornelius und Overbeck. Aber in Boisserées Tagebuch lesen wir im September 1815, daß Goethe sehr ungnädig ist, wie man auf die beiden deutschen Römer zu reden kommt. Da hören wir von ungefähr, daß Goethe beim ersten Anblick der Nazarenergebilde einen gelinden Wutausbruch hatte, daß er Bilder an der Tischecke zerschlug, die Bücher zerschoß, und daß der wutentbrannte Olympier ausrief; „Das soll nicht aufkommen!" Also von Goethe war nicht Heil noch Hilfe zu erwarten!

Abb. 46. Joseph vor Pharao. (Aus der Traumdeutung.)

Cornelius hat das wohl geahnt, als er schon im November 1814 mit seinen Wünschen an eine andere deutsche Adresse sich wandte, an Joseph Görres, den deutschen Publizisten, der seit Anfang des Jahres den „Rheinischen Merkur" herausgab, in dem er mit flammenden Worten Franzosenhaß und deutsche Ermahnung predigte.

Die Vermittlung zwischen Görres und Cornelius geschah durch die Frankfurter Freunde. Görres hatte sich für Cornelius am preußischen Hofe um eine Pension bemüht. Die Verheiratung des Cornelius ließ wohl eine sichere Lebensstellung dringend wünschen, denn trotz Arbeit und Auftrag war Schmalhans reichlicher Gast im Kreise

der römischen Künstler. Cornelius dankt nun Görres für das Vertrauen und schüttet ihm in diesem Gegenvertrauen sein Herz aus, das überwallt von Sorge und Kampfeslust für die heilige Sache der deutschen Kunst. Jeder Satz ist ein Pfeil. Ich möchte keinen verloren sein lassen auch für die deutsche Gegenwart, denn manches ließe sich heute wieder bei unseren Kunstzuständen „als blanke Schwertspitze unter die Nase halten", wie Cornelius sagte. Er schrieb an Görres also:

Abb. 47. Die Traumdeutung Josephs. Erster Entwurf. In der Nationalgalerie in Berlin.

„Nun werden Sie es aber für eine höchst wünschenswerte, treffliche Sache halten, wenn die Kunst in unserem Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwachte und mit dem wiedergeborenen Geist der Nation gleichen Schritt hielte, ihrer kräftigen aber dunklen Sehnsucht nach oben still, klar und liebend entgegenkäme, keine Kraft brechend, aber jede ordnend, lenkend zum höchsten Einen, als die Aufgabe alles wahrhaft Bildenden, so wie es die wahre Kunst zu allen Zeiten unter allen edleren Völkern auch getan. Unser Vaterland steht auf einem Punkt, wo es einer solchen Kunst nicht entbehren sollte; sie

könnte ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein! Daß aber solche wieder gleich einem Phönix aus ihrer Asche erstehen kann, daran zweifle ich nicht im mindesten; der Keim liegt tief in der deutschen mütterlichen Erde, und der Frühling naht, — erstens und vor allem dieses! Zweitens glaube ich, daß Gott sich aller herrlichen Keime, die in der deutschen Nation liegen, bedienen will, um von ihr aus ein neues Leben, ein neues Reich seiner Kraft und Herrlichkeit über die Erde zu verbreiten. Drittens: daß die Nation frei ist, frei durch ihre eigne Kraft und Tugend, und durch den Gott, der sie verliehen; sie kennt diese Kraft und sehnt sich nach der Urquelle in allem Positiven, will dieses teure, einzige Gut nicht mehr verlieren, und hat eine herzliche Freude an einer jeglichen Frucht, die aus ihrem Schoße hervorgeht. — Viertens: Es hat eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gleichsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit durchdrungen, angefangen die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen, um dem vorzuarbeiten, der da kommen wird, um sein Inneres zu säubern von Käufern und Verkäufern. Dieses Häuflein harrt auf eine würdige Veranlassung und brennt vor Begierde, der Welt zu zeigen, daß die Kunst jetzt wie einst herrlich ins Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören will eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und niedrige Modezofe zu sein, wenn sie durch eine mächtige Liebe überwältigt einherwandeln will in Knechtsgestalt, mit keinem andern Schmuck als dem der Liebe, der Reinheit und der Kraft des Glaubens, als den wahren Adelsbriefen ihrer göttlichen Abkunft.

Was nun aber der freien Entwicklung einer solchen Kunst furchtbar entgegensteht, ist meines Erachtens erstens: der gänzliche Mangel an Organen höherer Art bei unsern Fürsten und Großen. Sie sind wahrhaft das Kamel, das durchs Nadelöhr soll; ihre Herzen sind nicht, wo die Herzen ihres Volkes sind; zu tief haben sie aus dem Kelch der großen Hure getrunken! Zweitens: der Lügengeist der modernen Kunst überhaupt, der mit seinem negativen Eklektizismus, mit der Nichtigkeit und Schwäche unserer Großen aufs vollkommenste übereinstimmt, den insbesondere die fatalen Kunstakademien und deren lederne Vorsteher in unserem Vaterlande, die nur sich, ihre maschinenmäßige Richtigkeit und weiter nichts zum Ziel haben, und alles, was der Staat Wichtiges für die Kunst tun will, in ihre Kanäle zu lenken wissen, wo es sich in ihren Schaum und Rauch auflöst. . . . .“

Dann kommt Cornelius auf das Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen deutschen Kunst zu reden: „die Wiedereinführung der Freskomalerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.“

Die Gründe dafür sieht Cornelius darin, daß die Freskokunst sich in ihrer Natur freier, vollkommener und größer entwickelt und ein lebendiges Band zwischen Natur und Kunst zu schlingen verstand. In unserer Sprache gesagt: Cornelius sieht in der allem Volk zugänglichen, in ihrer großzügigen Figurenwelt anschaulich-verständlichen Freskokunst ein Mittel der Volkskunst und der Volksbildung durch die Kunst. Voraussetzung dabei ist, daß der Geist Gottes mit aller Kunst ist. Ohne Gottes Geist wäre Kunst nur Tand.

Abb. 48. Die Traumdeutung Josephs. Fresko in der Casa Bartholdy zu Rom. 1815—1817. Jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin. Gestochen von Amsler.

Weiter aber — sagt Cornelius — ist das Freskogemälde verwachsen mit dem Boden, auf dem es entstand. „Kein gebildeter Barbar führt es weg.“ Ein scharfer Hieb auf den Kunsträuber Napoleon.

So verlangt Cornelius zur Beförderung eines guten Anfangs für sich und seine Freunde eine große, würdig ausgedehnte Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgend einer deutschen Stadt. „Denn das öffentliche Leben ist ja so arm an allem edlen Schmuck. . . . . Käme mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraussagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gebe; dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, den Rat- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache, auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt sei mit seinem Volke.“

Wie wohl tut diese Sprache! Des Peter Cornelius überstiegen klingenden Schlußworte enthalten doch nichts anderes als einen Traum, den einst auch Dr. Martin Luther gehegt hat: Daß die biblischen Geschichten in- und auswendig an die Häuser und Rathäuser gemalt werden sollten. Der rein christliche Gedanke Luthers ist hier zum vaterländischen verallgemeinert.

Das Jahrhundert hat Cornelius recht gegeben. Cornelius glich dem Manne, der Schiffe verlangte, um eine neue Welt zu finden. Während bald die andern deutschen Träume verfliegen, wird der künstlerische Traum Wirklichkeit. Das 19. Jahrhundert hat nicht nur in Deutschland, nein auch in Frankreich, Österreich und England Millionen ausgegeben, um des Cornelius Freskotraum und Luthers alten Gedanken der Volkskunst zur Wahrheit zu machen. Der Geist der Cornelianer hat auch in den andern Kulturländern die Großgemälde in die Rathäuser, Museen und sonstigen öffentlichen Häuser und Hallen bestimmt. Das ganze moderne Verantwortlichkeitsgefühl des Staates der Kunst gegenüber mag auf des Cornelius prophetische Protestation zu Rom für Freiheit deutscher Kunst zurückgeführt werden. Museenbauten und die größten Bilder- und Statuenankäufe sind des Cornelius indirektes Werk, und die deutsche Monumentalmalerei im nationalen und christlichen Gebiet bis heute — hat Cornelius zum Vater.

Das Glück holte ihn freilich zunächst nicht mit lockender Stimme nach Deutschland, sondern kam über die Alpen zu ihm, und das war gut bedacht vom deutschen Glück, das so selten bei Künstlern einkehren mag.

Der kunstliebende Jakob Salomon Bartholdy war 1815 als preußischer Generalkonsul nach Rom gekommen und begehrte ein Gesell-

schaftszimmer im oberen Stockwerk seiner Casa Zuccaro, die von nun ab Casa Bartholdy hieß, ausmalen zu lassen. Er dachte nur an leichtes Arabeskenwerk. Aber Cornelius, mit dem er sprach, erkannte den Ruf des Glücks und kurz entschlossen trug er mit seinen Freunden große monumentale Arbeit um jeden Preis an. Wenn sie nur von der Hand in den Mund zu leben hätten! Die Mehrzahl der Nazarener war naturgemäß für einen biblischen Stoff; Cornelius selbst war, wie wir wissen, gerade 1815 auf Pfaden geistlicher Kunst. Bartholdy sagte Ja! So wurde die Josephsgeschichte mit ihren rührenden, undogmatischen Lebenszügen gewählt. Das Neue Testament wäre zu ernst und für den Juden Bartholdy zu polemisch gewesen.

Ein vierblättriges Kleeblatt, Fritz Overbeck, Wilhelm Schadow, Philipp Veit und unser Cornelius machten sich ans Werk, groß begeistert, stillzufrieden, als würde die Arbeit mit Gold aufgewogen. Cornelius malte die Traumdeutung von den Kühen und Ähren vor Pharao. Ferner die Geschichte, wie Joseph seinen Brüdern sich zu erkennen gibt. Die Fresken und Skizzen befinden sich jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin.

Cornelius suchte, wie immer, zunächst mehrere Lösungen für seine Aufgabe. Zu Pharaos Traum findet sich eine in Deckfarben ausgeführte Komposition in Berlin, die figurenreicher, aber auch realistischer und farbenfroher ist und ein lebensfrohes Idyll in der nicht ausgeführten Lünette der sieben fetten Jahre enthält. Das Vaterglück des Künstlers spiegelt sich hier in den drei Gruppen ab: in der Mitte die Mutter, ihr blühend Kind an der Brust. In der zweiten Fassung des Pharaotraums erkannte Cornelius, daß die Figuren in kleinerer Zahl monumentaler wirken. Herrlich ist die Königsgestalt. Frei und edel steht der Jüngling vor ihm. Geistvolle Gesichter haben die Minister und Magier um seinen Thron, und fein ist der einfache kluge Sinn des Knaben gegen ihre Last der Erfahrung erwogen. (Abb. 46, 47.) Nach dem Karton hat Amsler einen guten Kupferstich gemacht. (Abb. 48.)

Schon der lebendigere Stoff an sich läßt Cornelius im zweiten Fresko, in der Wiedererkennungsszene zwischen Joseph und seinen Brüdern, freier und bewegter sich zeigen. Dort eine Szene ruhiger Überlegung, hier ein Ausbruch tiefster Gefühle. Dem Bilde gingen viele Studien nach Römerköpfen voraus. Cornelius soll in der Charakteristik der Brüder sich an den Jakobssegen in Genesis 49 gehalten haben. Es ist ihm meisterlich gelungen, ein hohes Lied der Bruderliebe in den beiden sich Umarmenden zu malen und Schrecken, Pein und Freude in zehn Gesichtern in der feinsten Abstufung seelischer Erregung zu verkörpern. (Abb. 51.)

Auch hier wie bei Faust war Cornelius vor ein neues Gewandproblem gestellt. Faust — mittelalterlich; Nibelungen halb mittelalterlich, halb antik. Für die Josephsgeschichte gab sich von selbst die rein zeitlose Gewandung der durch die Antike gegangenen italienischen Formen.

Cornelius hat sich selbst dahin ausgesprochen, daß er das ägyptische Lokalkolorit nur mit ein paar Pyramiden in der Landschaft andeuten wollte, während er im übrigen auch die Architektur in italienischem Stile hielt, um nicht durch ägyptische Formen genötigt zu sein, auch die Leute zur Landschaft in Physiognomie und Kleidung ägyptisch zu machen. Richtig erkannte Cornelius am Anfang einer neuen Gestaltung der christlichen Kunst, daß durch orientalisches Beiwerk für das Auge des Volkes der Schwerpunkt zu Ungunsten ethischer und ästhetischer Einwirkung auf Äußerliches gelegt werde.

Abb. 49. Dante und Bernhard verehren die Madonna. (Dante-Fresken 1817—1819.)

Aber Cornelius sollte seines Glückes, mitten in schönen Schaffenstagen nicht froh werden. Ein Wechselfieber plagte ihn und allerlei innere und äußere Wiederwärtigkeiten ließen ihn Rom seine „Gefangenschaft" nennen. Der deutsche Adler trachtete nach Norden über die Berge. Dort hörte er von allerlei Plänen neuer Volkskunst in seinem Sinne. In Frankfurt wurde das Städelsche Institut gegründet. Dann wird eine „Kunsteinrichtung am Rhein" geplant. — Er bietet sich samt Overbeck und Genossen zur Mitarbeit an. — Freund Boisserée schreibt darüber an Goethe — umsonst! Sehnsuchtsvolle Worte schreibt der heimwehkranke Cornelius einem von Rom heimziehenden Landsmann ins Gedenkbuch.

Noch ist die Wanderzeit nicht um. In Rom selbst soll ein neuer Stern aus Germanien erscheinen. Im Oktober 1816 kommt Niebuhr als preußischer Gesandter nach Rom. Beim Festmahl, das ihm die deutsche Künstlerschaft gibt, sitzt er zwischen Thorwaldsen und Cornelius. Sein Haus auf dem Kapitol wird den Künstlern eine neue Heimat, eine deutsche Burg in welschem Lande. Freilich nicht allein. Anfangs schloß Niebuhr sein Herz weit auf. Er charakterisiert treffend: „Cornelius ist wohl der geistreichste. Overbeck und W. Schadow sind liebenswürdig und tüchtige Künstler. Koch — der Landschafter, ist ein wahres, rohes Naturgenie." — Niebuhr will den tatendurstigen, heroisch hungernden deutschen

Abb. 50. Dantes Eintritt ins Paradies. Umrißzeichnungen zu einem Deckengemälde al fresco in der Villa Massimi zu Rom. 1817—1819. (Abb. 49, 50, 52—55.)

Künstlern helfen. Aber er hat kein Geld und weiß vom deutschen Mammon trotz Bittschreiben keines zu ergattern. „Wer aber nicht helfen konnte, von dem zogen sich die Künstler zurück. — Der edle und geistreiche Cornelius hat sich aber nicht von mir getrennt. Sein Sinn geht in der Kunst ganz in die Tiefe und auf das Einfältige und Große." Wenige Wochen nach seiner Ankunft in Rom schreibt Bunsen an das preußische Kultusministerium von den entstehenden Bildern in der Casa Bartholdy und um Arbeit für Cornelius, Overbeck und Schadow, welche ihm die Begabtesten schienen, — Arbeit entweder im Universitätsgebäude, oder im Schloß oder — an den Mauern des neu geplanten Berliner Domes!

Der preußische Staatsminister von Altenstein schickt dann Geld.

Abb. 51. Die Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder. Fresko in Rom. 1815—1817.

Inzwischen aber ist bei dem melancholischen Cornelius, der sich eines Abends in Niebuhrs Stube, da man Goethes italienische Reise vorlas, bitter über Goethe, den Simson, der seine Locken im Weimarer Hofleben verlor, beklagt hatte, neues Glück eingekehrt. Und auch der preußische Minister schickt deutsche Glücksbotschaft. Neben 300 Talern für ein zu machendes Ölbild kommt in des Preußenkönigs Namen der Auftrag, die Berliner Garnisonskirche auszumalen. Hocherfreut ist Cornelius. Aber zunächst hat er noch 4 Monate zu tun für die Casa Bartholdi

Abb. 52. Justinian, Folco und Rahab. (Dante-Bilder.)

und dann für die Villa des Marchese Massimi, in der Nähe von Santa Maria Maggiore. Dort soll er mit andern Gefreundten die drei größten Zimmer mit Fresken der drei größten Dichter Italiens schmücken. Das Dantezimmer überkam Cornelius selbst mit Darstellungen aus der göttlichen Komödie. Das Tassozimmer hatte Overbeck mit Bildern aus dem befreiten Jerusalem. Das Ariostozimmer behielt sich Marchese Massimi noch vor.

Die Arbeit schien so groß, daß die Freunde einen Wiener Künstler, der sich ihnen bekannt gemacht hatte, Julius Schnorr von Carols-

feld, nach Rom beriefen. Freudig kam der Beglückte. Mit feierlichem Ernste trat Julius Schnorr, der geistesstarke Protestant in den Brüderbund ein, ablenkend von einer guten deutschen Bahn. Die Freunde gaben ihm das Ariostozimmer.

Schon der Philologe Schlosser, des Cornelius Freund, hat in den Abendstunden der ersten römischen Jahre neben dem Nibelungenlied die Divina Commedia von Dante gelesen. Cornelius war innerlich auf sein Werk vorbereitet und sein philosophisch-biblischer Geist war auf den großen Dante, den Propheten des mittelalterlichen Christentums

Abb. 53. Karl der Große, Gottfried von Bouillon, Konstantin u. a. (Dante-Bilder.)

gestimmt. Dantes Paradies wurde für die Decke bestimmt, Inferno und Purgatorio für die Seitenwände. (Abb. 49, 50, 52—55.)

Zuerst fertigte Cornelius einen Gesamtentwurf, der 1831 lithographiert erschien. Die Form ist durch den oblongen Raum bedingt. Den Höhepunkt erreicht das durch die acht Felder (Regionen) geleitete Paar, Dante und Beatrice, im Mittelfelde droben bei der von Cherubim umkränzten Madonna, die im Anschauen der heiligen Trinität versunken ist; vor ihr kniet Dante und gegenüber der hl. Bernhard, der an Beatricens Stätte den Führer zu den höchsten Regionen macht (Abb. 49). Die acht Felder beginnen mit der untersten Paradiesessphäre, dem

Mond. In seliger Schönheit schweben die Liebenden aufwärts, Dante von Beatrice belehrt über die Seligen, die ihr Weg kreuzt (Abb. 50). Im zweiten Feld daneben sind die Bewohner des Merkur und der Venus; ihre Tugend war der Ruhm ihres Lebens (Abb. 52. Justinian, Folco u. Rahab). Der dritte Karton birgt die seligen Geister der Sonne. Die großen Scholastiker Thomas von Aquino, Albertus Magnus und Bonaventura. In der Marssphäre weiter die kriegerischen Helden, Karl der Große, Gottfried von Bouillon, Constantin und die andern (Abb. 53). Im Saturn sehen wir die Streiter des Friedens, die großen Ordensstifter: Benedictus, Franziscus und Dominicus (Abb. 54).

Abb. 54. Franziscus, Benedictus u. a. (Dante-Bilder.)

Wir sind in der Himmelssphäre der Zwillinge angelangt. Dante tritt, von Beatrice umschlungen, vor die Apostel Petrus, Jakobus und Johannes. Sie prüfen den Menschensohn über Glaube, Hoffnung, Liebe. Die siebente Gruppe gehört dem Empyräum an, die Vertreter von Sünde-Adam, Sühne-Stephanus, Moses-Gesetz, Paulus-Gnade (Abb. 55). Im achten Feld, unmittelbar vor der Madonna treffen wir die Gründer der Kirchenordnung Johannes den Täufer, Augustin und Gregor.

Ornamente von Blumen und Früchten, gezeichnet von Franz Horny, trennen die Reihe der Seligen. Cornelius hat nach der Gesamtzeichnung die einzelnen Kartons beim Mittelfeld beginnend, ausgeführt. Er war bis zum vorletzten Karton gekommen, da trat wieder das Glück

ins stille, sorgenreiche Atelier — und der Meister legte die Hand vom Pflug. Es wäre in Romas Mauern ein Werk geworden ohnegleichen. Die „Ruhe der seligen Geister“ war schon im stillen abgewogen für die grandiosen Bilder des Inferno. Schon sprach er mit Freunden vom jüngsten Gericht. Man stellte das Verlangen an ihn, Luther jedenfalls in die Hölle zu malen. Da sagte der Künstler aus Dantes Geist: „Gut! aber mit der Bibel in der Hand, daß der Teufel vor ihm zittert!“

Aus unseren Abbildungen erkennen wir, wie Cornelius sich zur Formenreinheit der Raffaelischen Stanzen im Vatikan weiterentwickelt hat. Aber das, was Cornelius über den Inferno und das Purgatorio zu sagen gehabt hätte, das hätte nicht so recht nach Rom gepaßt.

Darum war es wieder ein gütiges Geschick, daß Cornelius von diesen inneren religiösen Konflikten, die über ihn in Rom gekommen wären, verschont blieb. Cornelius hatte einen Katholizismus ohne Bigotterie. Niebuhr sagte davon: „Er geht bei ihm im Grunde nicht weiter, als der Glaube der alten Protestanten.“ Ja, als im Jahr 1818 die Bekehrungswut unter den deutschen Künstlern beängstigend wurde, — da bezeichnet Niebuhr unsern Cornelius als das Wunder eines gesunden Menschen, als den Goethe unter den Malern.

Von Cornelius erzählt man sich in diesen Tagen die geflügelte Drohung, daß er zur protestantischen Kirche übertreten werde, wenn noch Einer aus ihrem Kreise katholisch würde.

Am 18. Oktober 1817 feierten die deutschen Künstler zu Rom ohne Unterschied der Konfession den Jahrestag der Völkerschlacht von Leipzig. Friedrich Rückert, der Dichter, gehörte dem fröhlichen Kreis an und feierte in langem Kantus deutsche Art und Zukunft. Der letzte Vers hieß:

Wessen Hand ein Werkzeug rühret,
Was du ihm zum Eigentum
Gabest, wie er's treulich führet,
Führ' er's fort mit Glück und Ruhm!
Heut als Deutsche laßt uns zechen,
Morgen malen, dichten, bau'n,
Daß einmal die Welt soll sprechen:
Echt deutsch sei es anzuschau'n!

Und siehe da, das kommende Jahr 1818 brachte ein deutsches Königskind gen Welschland, das hatte deutsche Zukunftsideale vom Malen und vom Bauen: das war der Kronprinz Ludwig von Bayern. Der suchte in Rom Künstler nach seinem Herzen. Er hatte sich das Lebensideal gestellt, München, seine künftige Residenz, zur ersten Kunststätte in Deutschland zu machen. Der Grundstein war gelegt. Sein Baumeister Klenze baute eben den ersten Kunstbau — die Glyptothek als neue Statt für den reichen Schatz von griechischen und römischen Skulpturen. So kehrte der Bayernkronprinz gern bei Thor-

Abb. 55. Dante und Beatrice vor Petrus, Jakobus und Johannes. — Adam, Stephanus, Paulus. Moses. (Doppelkarton im Städelschen Institut zu Frankfurt.)

waldsen ein. Die Fresken in der Casa Bartholdi lenkten ihn auf Cornelius und eines Tages trug er dem Meister, der ihn begeisterte, an, nach München zu kommen und in seiner Glyptothek die Eingangshallen mit Fresken aus der alten Göttersage zu schmücken.

Cornelius war im Glück und das holde Glück löste ohne Störung die guten Freundesbande zu dem Marchese Massimi, dem edlen Römer. Massimi trat vor den Wünschen des bayrischen Kronprinzen zurück und überließ ihm den begehrenswerten Künstler.

Ehe der Kronprinz Ludwig aus Rom schied, gab ihm die hoffende Künsterschar noch einen solennen Abschied in einer Villa draußen vor der Porta del Popolo. Cornelius nahm den festlichen Schmuck der Räume in die Hand. Lustig und launig half mit, wer konnte. Sankt Lucas, der Malerei Schutzpatron grüßte im Bilde am Eingang den Prinzen. Posaunenschall und Hochrufe empfingen ihn. Zu den Künstlern hatte sich ein blühender Kranz von Damen gesellt. Ihre Hoffnungen und Wünsche sprachen die Künstler in großen Transparenten aus. Das Mittelbild in der Tiefe des Saales, von Cornelius gezeichnet, war ein Preis der Künste. Unter deutscher Eiche thronte die Poesie zwischen Musik und Malerei, Bildhauerei und Baukunst. Die Vereinigung deutschen und griechischen Geistes versinnlichten Bauwerke im Hintergrund. Auf dem Seitenbild zur Rechten hatte Overbeck die fürstlichen Schutzherren der Künste dargestellt. W. Schadow und J. Schnorr hatten satirische Predellen dazu gemacht, über des Cornelius Bild: Simsons Sieg über die Philister. Über des Overbeck Bild: Herkules reinigt den Augiasstall.

Friedrich Rückert feierte den königlichen deutschen Gast. Musik, Gesang und Tanz gingen bis an den Morgen, und im Morgendämmern zog unter Böllerschüssen der gefeierte Prinz in die deutsche Heimat. Sehnsüchtig schaute mancher arme Schlucker unter den Künstlern dem Günstling der Musen und Grazien nach.

Cornelius aber ging in die Stille, vertiefte sich mit der ihm eigenen Energie und Beweglichkeit in Hesiod und Homer.

Freund Niebuhr wollte ihn aber nicht in München, sondern in Berlin sehen. Er schrieb an den Minister Altenstein. Die Antwort ließ lange warten. In München aber will der Kronprinz ungeduldig werden. Die gefundene Perle will er einholen. Da entschließt sich Cornelius rasch. Er läßt Weib und Kinder zu Rom in treuer Freundeshand und im September 1819, genau nach 8 Jahren verläßt er den altheiligen Kulturboden, um dem deutschen Vaterland seine Prophetendienste zu tun.

Sein Abschiedsgruß an die italienische zweite Heimat klingt aus vollem Herzen:

„O Italia mia! vero Paradiso terrestro!“

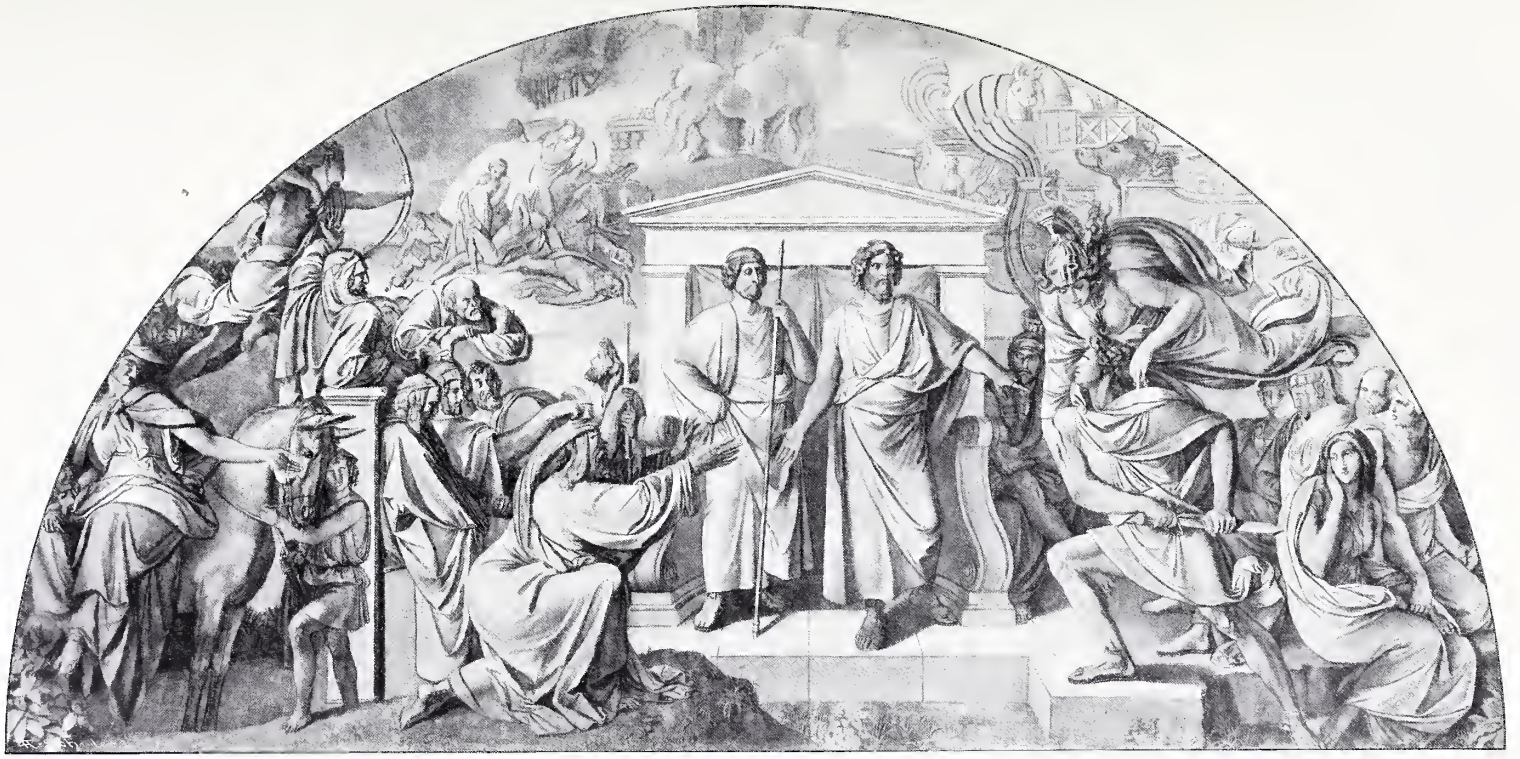


Abb. 56. Der Zorn des Achilleus. Fresko im Trojaner-Saal der Glyptothek zu München.

Der Meister in Düsseldorf und München.

1819—1840.

Man kommt im Leben großer Männer oft an Kreuzwege ihres Lebens, wo die Philosophen gern stehen bleiben und anheben zu spekulieren: Was wäre der Held geworden, wenn die von der Schicksalsgöttin schon gewobenen Fäden sich gefunden hätten? So stehen wir mit Cornelius, unserem Helden, dort am Scheidewege im Alpenvorland der Isar, wo die große deutsche Ebene sich langsam vom Felsen zum Meere senkt. Die Schicksalsgöttin hatte schon einen Faden gesponnen zwischen Rom, der Hochburg der Antike, und Berlin, dem neu aufgehenden Gestirn hoffender deutscher Reichsgedanken.

Niebuhr, der Historiker, dessen Grundansicht beim Erfassen der Dinge immer von weitem Blicke geleitet war, hatte auch unseren Peter Cornelius als einen Sohn der Geschichte, der deutschen Geistesgeschichte erkannt. Der preußische Gesandte hatte, die diplomatischen Schranken überspringend, von dem Genie Cornelius nach Hause, nach Berlin berichtet. Die Direktorstelle in Düsseldorf war erledigt, Minister Altenstein hatte sich an Peter Cornelius, den Liebling Niebuhrs, erinnert und schrieb nun diesem um ein Gutachten über den Künstler. Am 5. Juni 1819 folgte Niebuhrs Antwort. Es ist das Wort eines erlesenen Geistes der größten deutschen Kulturzeit, jener Ära Goethes und Schillers. Was Niebuhr von der beherrschenden Kraft eines großen Meisters über eine Kunstakademie aus Rom nach Berlin geschrieben hat, das hat sich hernach in dem souverän angelegten Meister Cornelius nach Licht und Schatten voll entwickelt. Es war von Niebuhr gewagt in seinem hoch offiziellen Bericht, Cornelius, den Unbekannten, mit Jupiter Goethe zu vergleichen. Aber Niebuhr hat damit eine Bestimmtheit des Künstlers zum obersten Gesetze seiner Kunst gemacht, die heute leider viel zu wenig gilt. Er sagte von Cornelius und dem Ideal aller Künstlerschaft: Ein Künstler muß auch ein Mensch edelster Charakterbildung sein.

Anfang September des Jahres 1819 war Peter Cornelius nach achtjährigem Aufenthalt in Rom zu München eingewandert. Er blieb zunächst dort nicht ganz ein Jahr. Der Brief Niebuhrs führte zu seiner Anstellung als Akademiedirektor in Düsseldorf, die er vom Jahre 1821—1826 begleitete. Im Jahre 1826 übernahm er das Direktorium der Münchener Kunstakademie. Die Zwischenzeit zwischen Rom und dem festen Aufenthalt in München 1820—1826 war äußerlich ausgefüllt durch ein Wandern zwischen München, Berlin und Düsseldorf. Da die wesentlichen Arbeiten des Cornelius auch während der Dauer seines Direktoriats in Düsseldorf der Münchener Glyptothek galten und dann nach der endgültigen Ansiedlung in München von 1826—1840 ausschließlich im Dienste des Bayernkönigs Ludwig I standen, so sei zunächst die direktoriale Tätigkeit des Künstlers in Düsseldorf geschildert und die für München und Düsseldorf gemeinsamen entwicklungsgeschichtlichen Daten gegeben. Dann erst soll die ganze zwanzigjährige Münchener Lebensarbeit von 1820 bis 1840 mit ihren Epoche machenden Werken und Erlebnissen folgen.

Die ersten Jahre in Deutschland.

Die Heimkehr, des Cornelius Berufung war eine gemeinsame, ursprünglich rivalisierende Tat des deutschen Nordens und Südens. Des Künstlers Takt und Klugheit hat ihn den rechten Weg finden lassen. Seine erste Liebe hat zweifellos dem an das poetische römische Leben mehr anklingenden deutschen Süden gehört. Aber das Bewußtsein seines nationalen Berufs und die Fügung, daß er nicht nach Berlin, sondern an den poetischen Rhein kam, hat in Cornelius keinen Zwiespalt, sondern vielmehr das hochgespannte Cefühl aufgeweckt, daß seine römischen Träume Wirklichkeit und die große Kunst ein neues Bildungsglied im Leben seines vielgeliebten Volkes werden sollte.

Cornelius war, wie wir wissen, im September 1819 nach München gereist, dem Drängen des Kronprinzen Ludwig nachgebend, Weib und Kinder, seine „armen Völker“ zurücklassend. Kultminister Altenstein hatte ohne Wissen, aber im Einverständnis mit dem Künstler am 16. September 1819 dessen Ernennung zum Akademiedirektor von Düsseldorf vollzogen. Das Anstellungsschreiben setzt ihm 1000 Taler Gehalt aus und fordert ihn zu sofortiger Reise nach Berlin auf, um über Einrichtung der Akademie zu beraten. Das Schreiben lautet sehr kategorisch. Es appelliert an des Künstlers nationale Aufgabe, von seinem Talente dem Vaterlande öffentliche und erfreuliche Proben darzulegen.

Aber Cornelius ist nicht der Mann, der sich aus seiner Bahn reißen läßt. Er ahnt: seine Zeit ist nun doch gekommen, und nun gilt es nur dem Höchsten, nicht dem Verlockendsten seine Dienste zu weihen!

Schon am 29. Oktober schreibt Cornelius freimütig darüber an den Minister.

Aus dem freimütigen Briefe aber spricht ein freier, ehrlicher, deutscher Mann, der Männerstolz kennt vor Königsthronen, der die Prophetengabe hat, in die Zukunft zu schauen.

Der Minister Altenstein war so klug, umgehend Cornelius sowohl für das Düsseldorfer Direktoriat zu verpflichten, als ihn für zwei Sommersemester nach München zu beurlauben und ihn nach Berlin zur Vorlage seiner Kartons und Zeichnungen einzuladen.

Im Januar 1820 folgte Cornelius dieser Einladung nach Berlin. Cornelius blieb ein Vierteljahr dort. Er gewann Berlin trotz allem lieb. Für seine Kartons — er hatte in der Akademie drei Kartons aus Dantes Paradies und einige neuere Kartons aus der Glyptothek ausgestellt — konnte sich das damals schon nach Knalleffekten haschende Publikum nicht erwärmen. Cornelius aber ging wie ein Held erhobenen Hauptes durch dieses Volk. Er ist heiter gestimmt. Die Sonne Italiens lacht ihm noch ins Herz, und schwerblütige Germanenseelen mit kleinstädtischem Horizont können ihm noch nichts anhaben. Freund Wilhelm Schadow, der vor ihm aus Rom nach Berlin gekommen war, malte ein Deckengemälde im Proszenium des neuen Theaters. Cornelius ist unbeschäftigt, da die Verhandlungen mit dem Ministerium in offizieller Langsamkeit vor sich gehen. So steigt er eines Tages auf das Gerüst im Schauspielhaus, nimmt Pinsel und Palette und malt dem Freund Schadow in sein Bacchanal hinein einen jungen Faun.

Und doch lag das Glück der Zukunft im Süden — in München. Dort wuchs dem großen deutschen Künstler der deutsche Lorbeer, den er zeitlebens mit dem Stolz eines griechischen Olympiasiegers getragen hat.

Des Cornelius Tätigkeit als Akademiedirektor in Düsseldorf war nur eine Episode, keine Epoche in seinem Leben. Aber eine Episode voll Lebensgenuss, gepaart mit der männlichen Tatkraft eines Organisators der Kunstpflege in großem Stil.

Der Akademiedirektor in Düsseldorf.

1821—1825.

Es war ein Hin- und Herwandern zwischen München und Düsseldorf in den kommenden Jahren von 1821 an, da Cornelius seine Stellung in Düsseldorf antrat.

Der Bau der neuen Akademie ging langsam voran. Cornelius sorgte indes für tüchtige Lehrkräfte und scharte einen Kreis talentvoller Schüler um sich, darunter Männer wie Hermann, Karl Schorn, Eberle und Kaulbach, den begabtesten von allen. Cornelius selbst ging in seinen

Abb. 57. Der Kampf um den Leichnam des Patroklos. Fresko im Trojaner-Saal der Glyptothek zu München.

Kartons für München auf. Den Schülern aber brachte nach wenig Jahren schon des Meisters Ruhm reiche Arbeit. Die Lande am Rhein, die Schlösser und die Burgen, die Kirchen, die öffentlichen Gebäude verwirklichten den Freskotraum des Meisters. Eine Glanzzeit edelster deutscher Romantik brach an und wetteiferte mit den literarischen Romantikern der Heimat. Die einen Schüler malten ein Jüngstes Gericht für Coblenz, andere für die Aula in Bonn die Theologie in Raffaels Stil; Eberle und Kaulbach malten Altarbilder für Kirchen in Westfalen. Des Abends wurde, wie einst in Rom, Akt nach der Natur gezeichnet. Der Meister verlangte nichts als einfache Wiedergabe der Natur mit richtigen Proportionen und Formenverständnis, ohne äußere Effekte. Der ganze Reichtum der geistigen Persönlichkeit des Mannes, den sein Vaterland wiedergewonnen hatte, breitete sich wie bestrickender Sonnenschein über die neuerstandene Malschule zu Düsseldorf am Rheine aus. Cornelius und seine Schüler lebten wie eine große Familie.

Und in diese jungdeutsche Künstleridylle fällt kein Mißton der Jagd nach dem Mammon. Der Meister lehrte die Schüler: „Unser Glück ist die Ausübung unseres Berufs, und damit sind wir reicher und bevorzugter als die Reichsten."

Fünf Jahre wurden so verlebt. Cornelius war großgeistig genug, sich in den Unbestand des Wechsels zwischen München und Düsseldorf gelassen zu schicken. Es bedurfte aber nur eines äußeren Anlasses, der es Cornelius ermöglichte, mit Ehren seinen Abschied von Düsseldorf zu erbitten. Am 6. August 1824 starb der alte Akademiedirektor von Langer in München. Unverzüglich fragt der Kronprinz in Düsseldorf an. Cornelius sagt nach einigem Zögern zu. Am 1. September schreibt der Kronprinz begeistert an Cornelius:

„Glück wünsche ich der Kunst in Bayern, einen herzlich lichten Tag seh' ich werden, weil Cornelius zum Direktor der sie befördern sollen[den], und nun gewiß sie trefflich befördern werdenden Akademie ernannt ist."

Am 4. September bittet Cornelius ebenso bescheiden als dringend den Minister Altenstein um Entlassung, die er denn auch in Gnaden erhält.

Cornelius wollte seine Schüler wohl der jungen Hochburg am Rhein erhalten. Aber diese antworteten dem überraschten Meister: „Die Anstalt, zu der wir gekommen sind, sind Sie!" Und siehe, gehoben von der Treue, erwiderte ihnen der Meister:

„Giottos Wirksamkeit erkennt man durch ganz Italien. Ich will kein preußischer Künstler sein, sondern dem deutschen Vaterlande angehören. Tauge ich zu etwas, so ist es dies, den Grund zu legen zu dem Bau, den andere herrlicher weiterführen mögen. Auch München wird mich nicht für immer fesseln."

Abb. 58. Peter Cornelius zu Wagen von seinen Schülern begleitet. (Lithographie.)

Die Fresken in der Glyptothek zu München.

1819—1830.

An einem herrlichen Frühlingstag haben die Schüler den Meister mit einer festlichen Ausfahrt zu Roß und zu Wagen am Rheine verabschiedet. Hoch zu Pferd umschwärmten die mutigen Reiter den Wagen, in dem Cornelius mit Weib und Kindern saß. (Abb. 58.)

Mit Ehren und Willkomm ward der Einzug in München gehalten. Altheimatlicher Boden grüßte. Der Genius der Meisterschaft und der Genius des Glücks streuten Lorbeer und Rosengezweig auf den Weg. Selten ist noch ein Sohn der dornenreichen Mutter Kunst so cäsargleich den höchsten Aufgaben seiner Lebensideale entgegengezogen.

Was auch Cornelius an bergehohen Schwierigkeiten erwartete, die Stellung zwischen einem eigenwilligen und hochgestimmten Fürsten und dessen Lieblingsarchitekten, die Organisation einer altersschwach gewordenen Akademie, die Intriguen einer Hofkamarilla — nichts hat an die erhabene, reine Stirne des großen Menschen und Künstlers gerührt.

Von seinem Charakter und seinen Idealen könnte man Goethes spätere Worte über Schiller ohne Überhebung nennen:

„Und was uns alle bändigt, das Gemeine,
Lag hinter ihm in wesenlosem Scheine."

Die Gestaltenwelt, die Cornelius 20 Jahre nach Schillers Tod in der Münchener Glyptothek nach der Mythologie der Griechen gebildet hat, mutet uns heute noch an wie eine Verbrüderung von Dichtung und Malerei. Ein gleichklingender Metallguß, Schillers glühender Liebe zu Hellas entströmt.

Cornelius kam aus ernsten, heiligen Gedanken, als der jugendliche, feurige Bayernprinz ihn mit leisem Winke hinüber zu den Tempeln von Hellas wies, hinein nach den Gefilden, wo die Sonne Homers lacht. Noch wogten Dantes erhabene Gedanken, darzustellen für die Villa Massimi in Rom, in seinen Künstlerträumen. Die Schrecken des Inferno ballten sich schon zu furchtbaren Gestalten. Die Bibel hielt der Katholik Cornelius fest in der Hand und er schien nichts Höheres zu kennen, als Kunst und Religion in neuem Bunde erstehen zu lassen. Aber die Beweglichkeit solchen Geistes kennt keine Grenzen. Dem großen Künstler lebt die ganze Welt der Erscheinungen. Und was ihm die Bibel an Ernst des Lebens weckt, das umleuchtet in kindlichem Traumspiel der Phantasie die aus der Volksseele geborene Sage mit schimmerndem Zaubergold.

Unabhängig von dem geschichtlichen Werden der Kartons und der teils von Cornelius, teils von seinen besten Schülern gemalten Bilder betrachten wir zuerst den geistigen Gehalt dieser Freskogebilde. (Abb. 56, 57, 59—70.)

Die von Klenze, dem bevorzugten Architekten Ludwigs I und seines Vaters Max Josef als griechische Tempelanlage erbaute Glyptothek sollte ursprünglich ihre festlich repräsentative Anfahrt von der Rückseite erhalten.

Treten wir durch die rückseitig gedachte Auffahrt ein, so tut sich uns eine Vorhalle auf, welche rechts und links zwei festlich gestimmte Säle verbindet. Für die Vorhalle bestimmte Cornelius die Prometheussage, für den Vorsaal zu den Werken der älteren Plastik die Göttermythe, und für den Vorsaal zu den Werken der späteren, besonders römischen Plastik die Heroenmythe. Die Eingangshalle soll in ihren Bildern vorbereiten auf die göttlich erhabene Bedeutung der Kunst. Das runde Mittelbild stellt Prometheus dar, der die Menschengestalt schafft. Fein bedacht ist der Künstler, aber das Gebilde seiner Hand bliebe seelenlos, wo nicht Pallas Athene ihm die Psyche schenkte.

Zur Rechten und Linken des Mittelbildes bringen die Lünetten die Tragödie des Ahnherrn der Künstler. Zur Linken der gefesselte Prometheus, von Herakles befreit. Die Lünette zur Linken stellt Pandora und Epimetheus dar (Abb. 59). Aus der unseligen Büchse brechen die Übel

Abb. 59. Epimetheus und Pandora. Glyptothek-Fresken zu München. Göttersaal. 1819—1826.

über die Welt herein in Geldgier, Eitelkeit, Lüge, Sinnlichkeit. Diese drei Prometheusbilder enthalten das künstlerische Glaubensbekenntnis des Cornelius. Sie sind erst 1830, als die letzten des ganzen Zyklus fertig geworden. Der Meister hatte neben der Größe auch die Bitterkeit seines Künstlerberufes ausgekostet: Der menschenbildende Prometheus, der Gewaltiges schauende und schaffende Geist in seiner Ohnmacht ohne die Beseelung von oben; der gefesselte Prometheus — das ist er selbst — der Künstler, von dem unentrinnbaren Schicksal in Bande geschlagen. Nur Heldenmut und Heldenstärke können ihn der ehernen Fesseln los und ledig machen. Epimetheus und sein Weib Pandora, das unselige Weib — sind die Bilder des seiner Schöpferkraft beraubten, und entthronten Künstlers, der seine göttergleiche Kunst entehrt hat zu einer Sklavin des Mammons, der Sinnlichkeit und eitler Ehre.

Die beiden Hauptsäle sind im Geviert gebaut, mit einspringenden Eckpfeilern. Rundbogige Kreuzgewölbe erhöhen den tempelartig festlichen Eindruck. Der zu bemalende Raum gibt vier Gewölbeviertel und vier unten anstoßende Spiegelflächen, von denen eine als Fenster ausgesprengt ist. Die Welt des ersten Saals, welcher der Göttersaal genannt ist, hat Cornelius noch in Rom als Ganzes entworfen. Die Theogonie des Hesiod hat ihn in die mythologischen Gedanken eingeführt. Des Giulio Romano mythologische Fresken in der Villa Lante und Villa Madama liehen ihm, wie er sagte, den „zündenden Funken". Das ganze steht unter der beherrschenden Idee des Kosmos, dem Wesen und Weben der Naturgewalten. Ausgangs- und Mittelpunkt ist — bezeichnend für des Cornelius warmes deutsches Herz — Eros, die ewige Liebe, als die Begründerin der Weltordnung. Aus dem Chaos bildet sie die Welt und bändigt die Elemente. Wir bewundern die geist-

reiche Komposition, welche Gesamtidee und Teile stets in logischen Zusammenhang zu bringen wußte. Fassen wir das Ganze als eine stufenförmig aufgebaute Himmels- oder Götterwelt auf, die von Kreis zu Kreis hernieder steigt, so bringen wir am besten Klarheit und Faßlichkeit in das scheinbar verschlungene Gebilde. Wir steigen von oben nach unten, nach den die viergespaltene Decke tragenden drei Lünetten hinab, welche mit der Teilung der Herrschaft des jüngsten Göttergeschlechtes über die Oberwelt, die Wasserwelt und die Unterwelt abschliesst.

In der Höhe oben sehen wir Eros die vier Elemente

Abb. 60. Aurora, von den Horen begleitet. Glyptothek-Fresken. Göttersaal.

scheidend und zwingend: den Adler, der das Feuer in den Klauen trägt, den Delphin, des Wassers Sinnbild, den Pfau, das Tier der Luftgöttin Hera, den Cerberus, das Höllentier der Erde. Diesen ersten und höchsten Himmelskreis umschweben niedersteigend die Symbole der Jahresgezeiten. An das Feuer schließt sich der Sommer an, dargestellt im Bild der Erdmutter Ceres, die an der Herme des Pan ruht. An das Element des Wassers, den Delphin, reiht sich das regenbefruchtende Glück des Frühlings: Flora mit Amor und Psyche. Dem Elemente der Luft folgt der traubenschwere Herbst: Bacchus mit dem Tiger und seinen Amorinen. Und endlich zum Element der Erde

gesellt sich der kalte Winter: das nächtliche Spiel mit Amor und Komos, dem Dämon der tollen Gelage.

Der Kreis am Himmelsgewölbe erweitert sich. Die vier Tagesgezeiten schließen sich an die Zeiten des Jahres. Gottheiten und ihre Geschicke treten in den Reigen des sagenhaften Geschehens. Der Frühling reicht dem Morgen die Hand. Eos, die rosenfingrige Freundin des Lenzes, fährt dem Morgenstern folgend, von den Horen begleitet, über rosiges Gewölk dahin (Abb. 60). Das Bild zur Linken zeigt die Mutter Eos für ihren Sohn Memnon ewige Jugend von Zeus erflehend. (Abb. 61.)

Dem glühenden Sommer folgt im nächsten Felde der Mittag. Auf goldenem Sonnenwagen fährt Phöbus Apollo von den Tagesstunden begleitet, mit feurigen Rossen über den Himmelsbogen hin. (Abb. 62.)

Im Schatten des Herbstes schwebt der dämmernde Abend. Diana Selene, die Mondgöttin, zieht über den Abendwolken herauf. Über sie spannt sich der weiße Schleier. Weiße Rehe ziehen den Wagen. Zu der Göttin Selene schweben selige Liebespaare.

Dem Winter ist die Nacht vertraut. Über dunkles Gewölk geht der Nachtgöttin unheimlicher Zug auf dem Eulenwagen. Die Kinder, Schlaf und Tod, ruhen ihr im Schoß.

Eine mächtige Arabeske schließt alle diese Sockelbilder ab. Das Element des Wassers hat in der Arabeske den Sieg des Geistigen über das Elementare (Nereiden und Tritonen). Die Arabeske des Feuers stellt die Gewalt des Geistes über die Sinne dar. (Ein Bacchanal.) Die Arabeske der Luft bietet den Kampf in der Natur zwischen Mensch und Tier in heiterer Jagd. Zur Linken Opfer der Iphigenie, (Abb. 63.) zur Rechten Jagd

Abb. 61. Eos erfleht von Zeus ewige Jugend für ihren Sohn Memnon.
Glyptothek-Fresken. Göttersaal.

Das große Fresko-Deckengemälde des Trojanischen Saales in der Glyptothek zu München. 1826—1830.

der Diana. Die Arabeske der Erde zeigt die Gespenster der Nacht im Kampf miteinander.

Es ist keine biblische Theogonie; und beim Vergleich mit Michelangelos Schöpfungsgeschichte an der Decke der sistinischen Kapelle erkennen wir den gründlichen Unterschied zwischen der leicht beschwingten Mythe der Antike und der spekulativen und ethischen Wucht der Bibel. Aber ein naives Seitenstück bildet der Göttersaal der Glyptothek doch zur Sistina in Rom. Auch Cornelius nennt das oberste Schöpfungsprinzip die Liebe, die als der gute Geist über dem Chaos

Abb. 62. Der Mittag. Phöbus Apollo auf goldenem Sonnenwagen. (Glyptothek, Göttersaal.)

der untergeordneten Elemente waltet. Schönheit und Herrlichkeit der Schöpfung aus einer höchsten Hand, die Natur und Psyche wunderbar verbunden hat, und dagegen das tragische Geschick, daß himmelstürmende, prometheische Gewalt, die Gott gleich sein will, den Weltenplan der milden Liebe zerreißt.

Aber diese Tragödie soll nicht der unbefriedigende, pessimistische Abschluß sein. Das will auch Cornelius in den drei großen Wandgemälden der Lünetten zum beherrschenden Ausdruck bringen. Die olympischen Götter hassen nicht das Gebild der prometheischen Menschenhand. Sie freuen sich des kühnen Menschengeistes. Dieser

Abb. 63. Opfer der Iphigenia. (Glyptothek. Göttersaal.)

Gedanke ist in den drei Lünetten dargestellt. Über der „Oberwelt", welche zum Element und Gewölbeteil des Feuers gehört, stellt das Flachrelief den Sturz der himmelstürmenden Titanen dar.

Das Fresko Olympos schildert die Versammlung der Götter, die festlich Herakles, den Sieger begrüßen. Zeus winkt mit der Schale voll Nektar, Hebe kredenzt ihm den Trank der Unsterblichkeit. Das Relief über dem Fresko der Wasserwelt stellt die Geburt der Meerschaum geborenen Aphrodite dar. Das Fresko selbst ist wiederum eine Huldigung der Götter an die Menschen. Poseidon, der Herr der Meereswogen, zieht auf seinem Muschelwagen. Entzückt lauscht das Paar den Klängen der Lyra in Arions kunstfertiger Hand.

Zum Element der Luft fehlt ein Fresko. Dieser Raum ist von dem halbkreisförmigen Fenster eingenommen. Unter dem letzten Gewölbeviertel, zum Element der Erde gehörend, auf Winter und Nacht folgend, hebt sich der Hades mit seinem Grauen. Das Flachrelief zeigt den Raub der Persephone; das Relief im Giebel des Türsturzes die Wiedervereinigung von Demeter und Persephone. Damit will der Künstler den doppelten Gedanken von der Unerbittlichkeit des Todesgeschickes und von der Frühlingshoffnung neuen Lebens darstellen: Demeter und Persephone, Mutter und Tochter sehen sich wieder. Das Samenkorn im Herbst in die

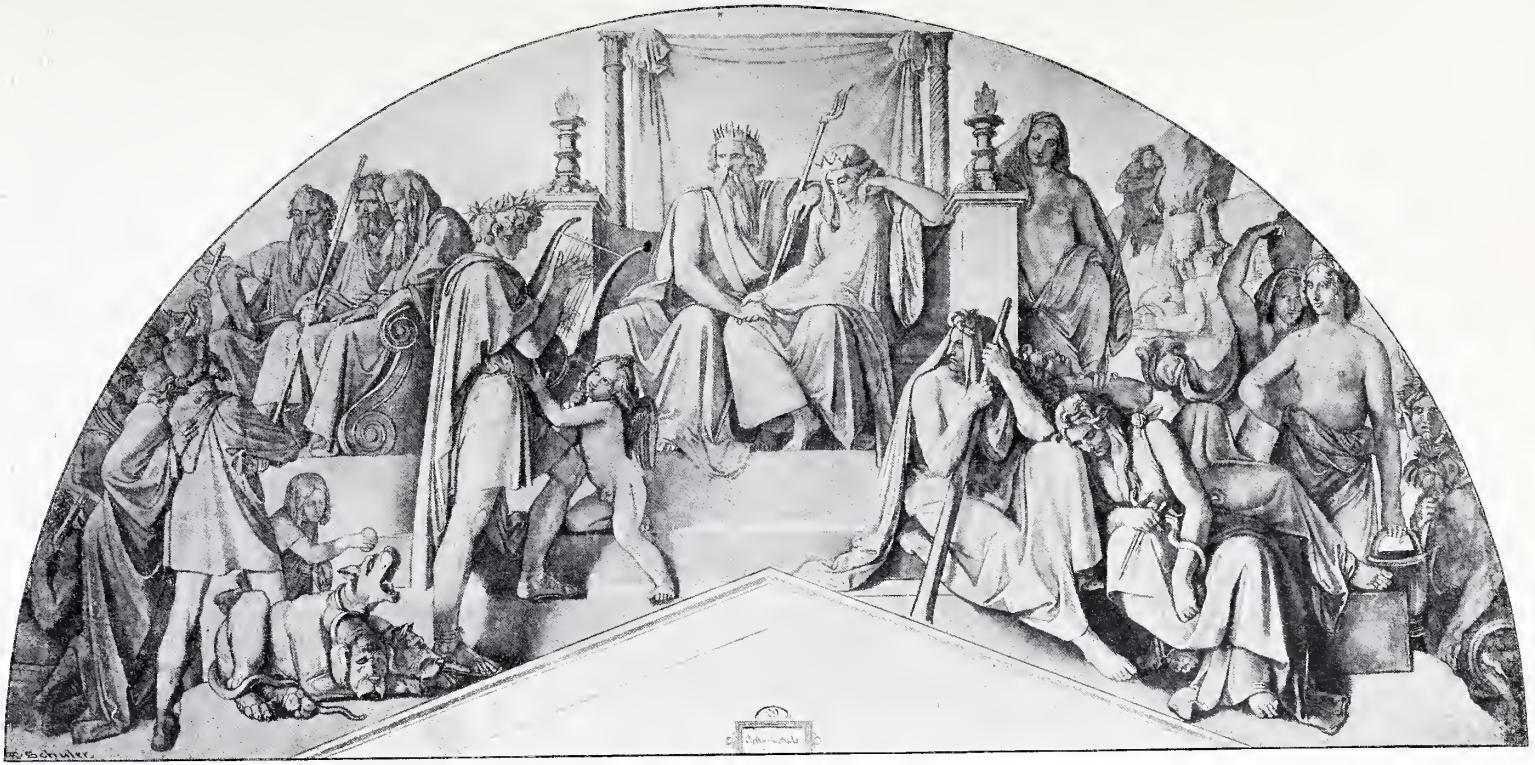


Abb. 64. Orpheus in der Unterwelt. Glyptothek-Fresko im Göttersaal.

Erde zum Tode gelegt, kehrt im Frühling als ein neues Wesen zur Erde zurück.

Und auch die Götter der Unterwelt weichen der Menschenstärke. Orpheus bezwingt mit seiner Lyra Klängen des Aides Herz, daß er ihm die Gattin aus den Armen des Todes wiederzugeben gelobt. Erinnyen und Kerberos sind in Schlaf gesunken, selbst den Danaiden gibt das Menschenlied Rast in der Höllenqual. Nur Minos Rhadamanthes und Aeakos zur Linken walten weiter ihres furchtbaren Amts. (Abb. 64.)

Hermann Grimm hat die Vermutung ausgesprochen, daß Peter Cornelius an des „Sängers Fluch“ von Uhland gedacht habe, wie er Orpheus als Sänger vor dem unterirdischen Königspaar darstellte. Es ist in der Tat eine heimliche seelische Berührung zwischen dem jungen Sänger und der traurig sinnenden Königin.

Treten wir nun wieder zurück durch die Eingangshalle und wenden uns vom Göttersaale dem Saale des Trojanischen Krieges zu. Der Trojanersaal hat seine Vorgeschichte. Ursprünglich wollte Cornelius parallel zu den drei Welten des Göttersaales drei Sagenreihen hier darstellen: den Zug der Argonauten, die Helden von Theben und den Kampf um Troja. Der Kronprinz verlangte Beibehaltung dieser Ideen, als Cornelius aus künstlerischen Gründen den Trojaner-Sagenkreis allein bevorzugte. Cornelius ließ sich nicht bestimmen. Der Kronprinz gab nach. Cornelius erkannte, daß ihm die Tragödie der Ilias mit den leidenschaftlich großen Charakteren, dem bunten Gewoge von tobendem Waffengang und göttergeleitetem Menschenschicksal

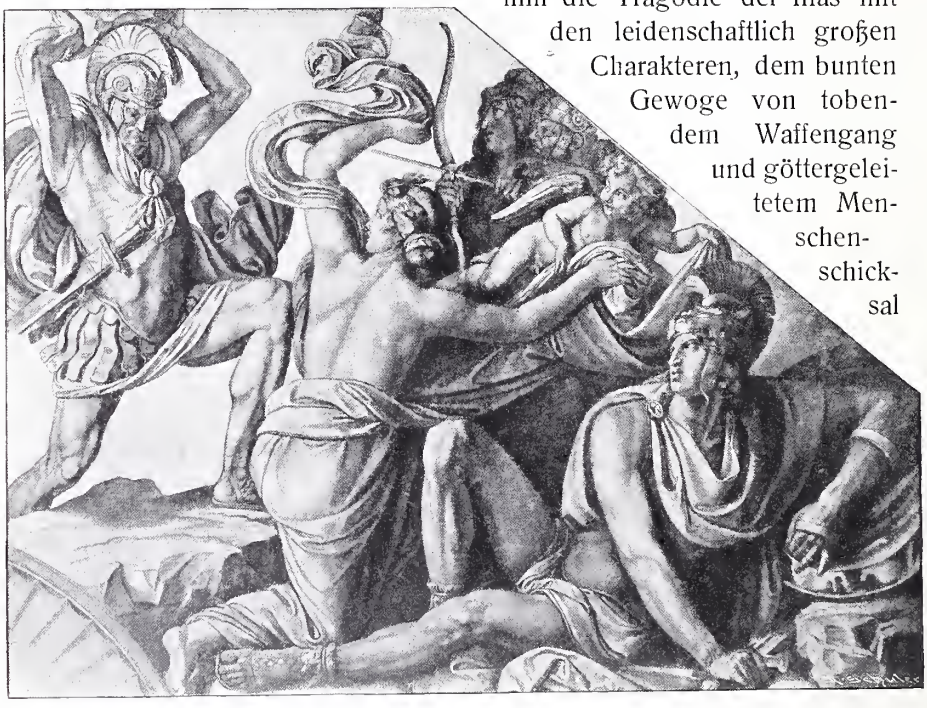


Abb. 65. Menelaos und Paris. Fresko des Heldensaals in der Glyptothek zu München.

eine Fülle von Motiven gab, um Homer ein gemaltes Menschheitsepos an die Seite zu stellen und einen starken Gegensatz zu schaffen zwischen dem Göttersaal, der dem reinen Walten der Natur geweiht ist und dem Menschentum preisenden Heldensaal.

Schon die Ornamentik charakterisiert den Unterschied beider Säle. Der Göttersaal in seinem heiteren Arabeskenwerk ist voll blühender, runder Stilformen. Im Heldensaal wirkt die eckige Linie des Ornaments getragen, so vor allem bei den um das mittlere Rundbild gelegten trapezförmigen Figuren. Im übrigen aber hat Cornelius die Einteilung der ersten Decke beibehalten, ebenso die lünettenförmigen halbrunden Wandflächen, welche durch schmälere Einfassung mehr Raum für die mächtigen Bilder frei lassen.

Der trojanische Krieg wird unter der antiken Idee des Verhängnisses dargestellt. Im Mittelrundbild sehen wir die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Ihre Hochzeit ist der Anstoß zum trojanischen Krieg. Der beiden Sohn ist der vornehmste Held dieses Krieges und sein Ende das am meisten tragische von allen göttlichen Helden um Troja. Das Mittelbild zeigt die beiden Feiernden, Peleus und Thetis. Eris, die einzig nicht geladene Göttin, schleicht herein und wirft den goldenen Apfel zu ihren Füßen. In einem Kreis von 12 Reliefs, Werken von Stigelmaier, nach des Cornelius Zeichnungen, thronen die geladenen Olympier. Um diesen Kranz schließt sich in vier grau in grau gemalten Bildern das Vorspiel des großen Krieges der Hellenen gegen Troja: das Urteil des Paris. Die

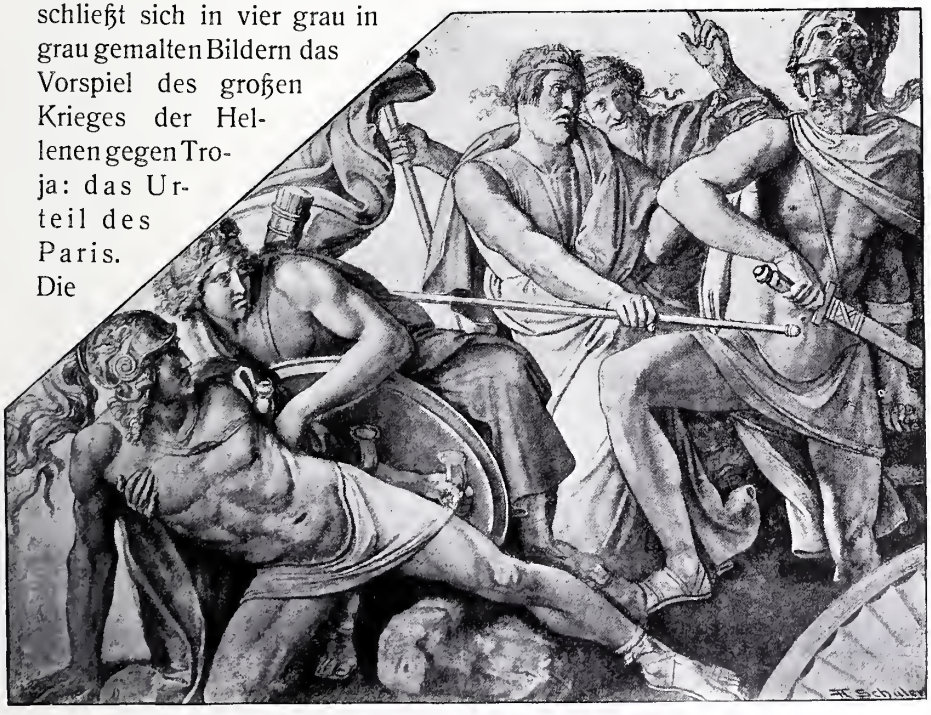


Abb. 66. Ajas besiegt Hektor.

Hochzeit des Menelaus und der Helena folgt. Die Freier schwören, die Ehe des Menelaus zu schützen. — Paris entführt Helena. Geistreich schildert Cornelius, wie die nachjagenden Erinnyen an der Fackel der steuerführenden Eros die Brandfackeln der Rache entzünden. Das Opfer der Iphygenia schließt diesen vorbereitenden Zyklus. Der nachfolgend erweiterte Kreis schildert in vier Doppelbildern 8 Helden der Ilias: Odysseus entdeckt Achilleus, der zu den dargebotenen Waffen greift und den Mädchen den Schmuck läßt. Durch eine Arabeske, mit der Sage von Theben, getrennt, folgt der Kampf des Diomedes gegen Ares und Aphrodite. Das nächste Feld schildert die Szene aus dem zweiten Buch der Ilias: Agamemnon in Morpheus Armen liegend, sieht Hektor im Traume vor ihm fliehend. Zeus, unhold dem Helden, will den Liebling seiner Gemahlin, die eben neben ihm in Schlaf gesunken ist, durch diesen Traum zu todbringendem Kampfe reizen. Das folgende Feld stellt Menelaos dar, wie er eben den niedergeworfenen Paris zu zerschmettern droht: Aphrodite deckt den Liebling mit dem Schleier, indes Athene in Gestalt des Laodokos den Pandaros überredet, nach Menelaos zu schießen (Ilias 3 u. 4). (Abb. 65.) Ajas hat im Zweikampf den Hektor besiegt. Apollo wehrt ihm, den Gefallenen zu töten. Herolde unterbrechen den Kampf (Ilias 7). (Abb. 66.) Aus Ilias 10 ist der Stoff des 6. Bildes: Nestor und Agamemnon holen den Diomedes aus dem Schlafe zur Ratsversammlung der Griechenfürsten. (Abb. 67.) Den Höhepunkt bilden künstlerisch und gemütlich die beiden

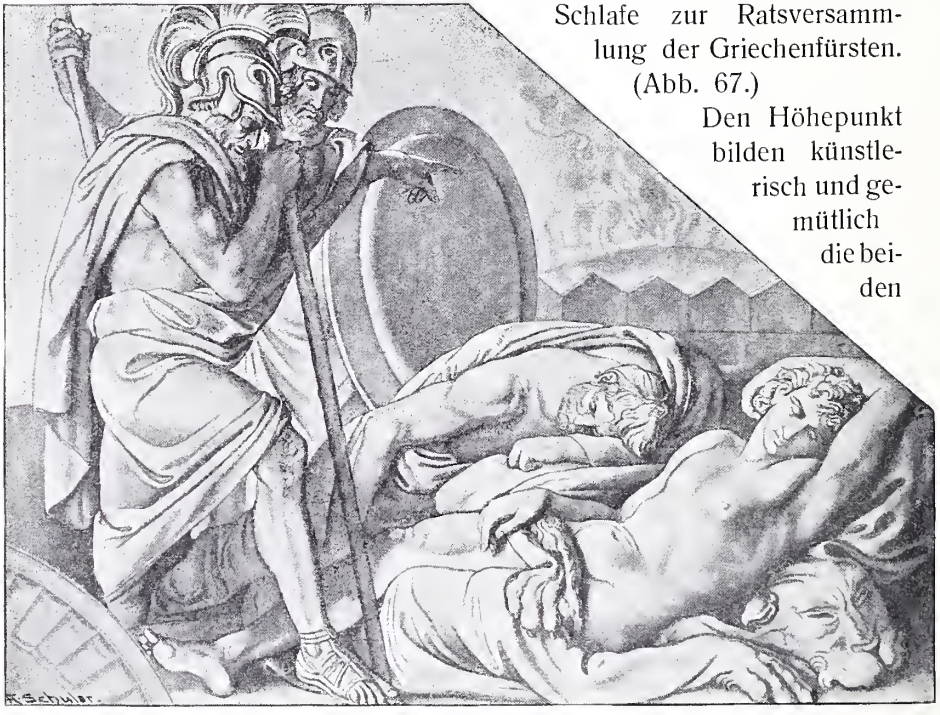


Abb. 67. Nestor und Agamemnon holen den Diomedes aus dem Schlaf.

letzten Bilder: Hektors Abschied von Andromache und Astyanax, seinem Sohn (Ilias 6). (Abb. 68.) Und dann des Achilleus Edelmut: der Peleide gibt dem alten Priamos den Leichnam Hektors heraus. (Ilias 24.) (Abb. 69.) Diese beiden Kompositionen, im Gegensatz zu den immer wiederkehrenden Motiven des Kampfes zeigen, wie der deutsche Cornelius in Homers Lied die Töne des Gemütes herausgehört und nachgefühlt hat. Die antike Schönheit der Gestalten ist von michelangelesker Größe. Priamos ist eine Prophetengestalt im Stile der Sistinischen Deckengemälde. In der Zeichnung des Achilleus ist die ganze Mannesschönheit griechischer Plastik in eigenen großen Stil übertragen. Und in der trauernden Andromache hat Cornelius Frauenleid in seiner anschmiegenden seelischen Schönheit mit einer Ergriffenheit geschildert, die wir als Vorboten der fast überirdisch schönen Campo Santo-Gestalten empfinden.

In den drei großen Wandbildern vollziehen sich die letzten Geschicke um Troja. Die ersten beiden Bilder sind dem Peliden gewidmet. Der Zorn des Achilleus (Abb. 56) ist mehr eine fortlaufende Erzählung, als ein einheitlicher Akt. Im Mittelpunkte stehen die Führer des Volks, Agamemnon und Menelaos. Der Priester Chryses ist gekommen, seine Tochter Briseis, die geliebte Sklavin des Achilleus, von den Hellenen zurückzufordern. Apollo schleudert die Pfeile der Pest ins Lager der Griechen, eben weil Achilleus die Tochter des Priesters zurückhält. Agamemnon hat im Druck der Not Briseis dem alten Priester freigegeben. Das ist angedeutet durch

Abb. 68. Hektors Abschied von Andromache und Astyanax.

Briseis, die schon marschbereit auf ihrem Maultier sitzt. Achilleus aber, der ergrimmte, stürmt heran. Nur Athene hält ihn ab, das Schwert zu ziehen. — Mächtiger und klarer ist die andere Komposition, die an und für sich nicht weniger komplizierte Momente enthält: Der Kampf um den Leichnam des Patroklos. (Abb. 57.) Mit großartiger Gebärde ist der Augenblick dargestellt, da Achilleus, der beleidigte, durch des Freundes Tod aber nun zum Kampfe gelockte Pelide, hochaufragend in der Ferne, von Athene geschützt, im Kampfgewühl erscheint. Man glaubt die donnernde Stimme des Kampfgemuten zu hören. Leidenschaftlich groß, sinnverwirrend und doch klar Mann gegen Mann stehend, ist der Kampf der Massen. Grandios tritt der Zweikampf des Ajas und Hektor hervor. In prachtvollen Bewegungsrhythmen enteilen die Schwertgenossen, die den toten Pelidenfreund Patroklos dem Gewühle entwinden. Vorbilder antiker Giganten- und Zentaurenkämpfe und die Weiterbildung der Renaissance, vor allem von Leonardos Reiterkampf und Raffaels Zentaurenschlacht haben hier Cornelius wohl mächtig angeregt. Aber Cornelius hat in seiner Komposition doch einen neuen Schlachtentypus geschaffen, unter dessen Einfluß die deutsche Kunst lange gestanden ist. Es ist in der Tat, wie Homer singt, eine Schlacht von Männern. Wie Meereswogen und Branden schwankt die Schlacht. Da fährt Donner und Blitz hinein in die Massen. Des Achilleus Stimme wirft im Momente die Trojaner zurück. Es ist bezeichnend, daß Hermann Grimm diese Kampfszene den Werken von Leonardo und Raffael vorzieht als die klarere, packendere Komposition, die in ihrer dramatischen Wirklichkeit wie eine Szene Shakespeares wirkt.

Die leidenschaftlichste Komposition, die aus der Phantasie des Peter Cornelius kam, ist „Der Fall Trojas“. Das Bild gehört zu den größten Historienbildern aller Zeiten. (Abb. 70.) Die höchsten Affekte vom tiefen Schweigen des Todes im Antlitze des alten Königs Priamos bis zu dem gellenden Schrei der dem Agamemnon sein Todesgeschick prophezeienden Kassandra, von der furchtbaren Bewegung des Neoptolemos, welcher Astyanax, des Hektor Sohn, in wildem Wurf über die Mauern schleudert, bis zur jungfräulich scheuen Anmut der in den Tod erzitternden Polyxena; von der leichtfertigen Reue der schamlosen Helena bis zum wahnsinnzermarterten Antlitz der greisen Königin Hekuba — welche Töne des äußersten Schmerzes! Und dazu eine grandiose Landschaft: griechische Tempelschönheit in ihrem Untergang, Feuer und Nacht — diese klagenden Laute zu dem furchtbaren Liede von Menschenlos und Menschenleid konnte nur ein Cornelius, der deutsche Cornelius finden.

Über die großhomerischen Linien der Zeichnung sind weitere Worte nicht vonnöten.

Am Bilde des Falles von Troja hat Cornelius das Beste selbst in Fresko gemalt. Die Schüler Zimmermann und Schlotthauer haben ihm in

Fresko hiebei geholfen. Dies führt uns auf das malerische Problem der gesamten Glyptothekfresken. Der Gesamtfarbeneindruck der drei Säle hat schon damals bald die Tagesweisheit gezeitigt: „Cornelius kann nicht malen.“ Die Spötter hatten und haben scheinbar das Recht auf ihrer Seite. Vor allem aber muß zu des Cornelius Ehre gesagt werden, daß an der ungleichen malerischen Wirkung der Fresken nicht zuerst Cornelius, sondern des Kronprinzen hastiges Drängen schuldig ist, die Säle fertig zu haben. Cornelius mußte sich deshalb mehr der Schülerhand bedienen, als ihm lieb war.

Cornelius als Akademiedirektor in München.

Der Göttersaal der Glyptothek zu München wurde 1826 beendet. Im Jahre 1830 hat die Arbeit an den Fresken des Trojanersaals ihren Abschluß gefunden. Zwölf Jahre hat Cornelius der Arbeit gewidmet, von seinem 36. bis zum 47. Lebensjahre. Es war die Arbeit, die wir nach menschlicher Berechnung in die Blüte des Mannesalters legen. Die Arbeit war Blüte, nicht Frucht — und doch große Tat. Das, was zwischen diese Zeit der Schöpfung des Genies fiel, des Cornelius akademischer Beruf, — war außerdem groß genug, um ein halbes Jahrhundert deutscher Kunst zu bezwingen und zu leiten, wie ein Meister seine Schule führt.

Schon in Düsseldorf hatte der Einsame aus Rom das Talent

Abb. 69. Achilleus gibt Priamos den Leichnam Hektors heraus.

erwiesen, Jüngern ein Führer, Schülern ein Meister zu sein. Dieses mit pädagogischem Geschick durchgeführte Festhalten an dem Glauben, berufen zu sein zur Wiedergeburt deutscher Kunst, hat Cornelius zum Haupt einer Malerschule gemacht, wie sie Deutschland weder zuvor noch seither erlebt hat. Peter Cornelius ist in München der Begründer der deutschen Kunstakademien geworden, nachdem er in Düsseldorf gewissermaßen eine Versuchsstation eröffnet hatte.

Neben der Arbeit an den Fresken der Glyptothek geht die bedeutende Kulturarbeit des Cornelius an der Künstlerjugend einher. Es war eine Kunstfreude in dem Künstlerkreis um den im Jahre 1825 auf den Thron gekommenen König Ludwig eingekehrt, welche man nicht mit Unrecht mit der Ära der Mediceer in Florenz und Rom verglichen hat.

Friedrich Pecht hat den Bayernkönig aus eigener Anschauung trefflich gekennzeichnet als einen eigenartigen Charakter, wie er selbst auf Thronen nur selten vorkommt. Er war ein ungewöhnlich wahrer, warmherziger Mensch, dessen Fehler und Tugenden sich eng berührten. Mit glühender Begeisterung setzte er für das Edle, Wahre und Schöne alle Kraft ein. „Beharrlich!“ — war sein Wahlspruch. Mit der wetterwendischen Laune eines Kunstdilettanten bedacht, schuf er Großes und zerbrach das Werdende. Einer der größten deutschen Patrioten, der Napoleon offen seine Verachtung zu bezeugen wagte, ist er der Typus des süddeutschen Temperaments: ein eigenwilliger deutscher Romantiker, der berechnende Klugheit mit Poesie verband. Seinem Bayernland hat er gerade mit dem Namen Peter Cornelius Ehre und Kulturmacht gebracht, die heute noch nach zwei Generationen der Wittelsbacher Residenz zu München eine Herrscherstellung im Kampfe um die neue Kunst verleiht, die nicht so leicht gebrochen werden kann.

Cornelius sorgte für neue Lehrkräfte an den Akademien. Die Verhandlungen mit Overbeck zerschlugen sich. Dagegen schlug Freund Schnorr von Carolsfeld auf die Einladung, aus Rom nach München zu kommen, ritterlich fest ein in die dargebotene heimatliche Hand. Der Bayernkönig gab auch eine königliche Antwort auf des Künstlers Gelöbnis:

„Sobald Julius Schnorr in diesem oder im nächsten Jahre hier eintrifft, wird derselbe Professor bei der hiesigen Akademie der Künste. Den ausgezeichneten Künstler, den rechtschaffenen Mann in meinem Dienst zu haben, sehe ich als wahren Gewinn an.“

Peter Cornelius sah sich durch das Vertrauen des Königs mehr und mehr geehrt. An Sylvester 1825, am Tag der Vollendung des „Falls von Troja“, befestigte der König, begeistert über das Bild, an des Meisters Brust das Ordenskreuz, welches den bürgerlichen Künstler zum „Ritter Peter von Cornelius“ umstempelte.

Als Professor der Kunstgeschichte trat der gelehrte Schorn Anfang 1826 in die Akademie ein. Cornelius hatte den König darauf hingewiesen,

Abb. 70. Der Fall Trojas. Fresko im Trojanersaal der Glyptothek zu München.

daß die Kunstwissenschaft ein notwendiger Faktor in der Hebung des künstlerischen Lebens einer Akademie sei. Die Krone wurde diesen kunstgeschichtlichen Ideen des Cornelius aufgesetzt durch Erwerbung der in Stuttgart befindlichen berühmten Kunstsammlung von Boisserée und Bertram.

Cornelius war aber doch weit entfernt, infolge der Erwerbung dieser altdeutschen Gemäldesammlung, die später ein Edelstein der alten Pinakothek werden sollte, seinen Schülern deutsche Kunst als erstes pädagogisches Vorbild zu preisen. Er war zu sehr Römer geworden,

Abb. 71. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

als daß ihm nicht der Stil der Antike weit über den Altdeutschen stand, deren Naivität und Gefühl, Farbenglut und Poesie er wohl gerne anerkannte, die ihm aber doch so wenig vorbildlich waren, daß er selbst Dürer nur mit Vorbehalt zum Studium seinen Schülern empfohlen hat.

1830 war die Neugestaltung der Akademie vollzogen. Amsler, der Kupferstecher in Dürers Geist, und Schlotthauer, „der alte Bergknappe" der Glyptothekfresken, hatten den Ring geschlossen, nachdem Hess und Schnorr von Carolsfeld vom Tiber heimgepilgert waren an die Isar.

Der Bayernkönig war oft Gast unter den Künstlern, die unter Gespräch und Gesang auf den Gerüsten in der Glyptothek arbeiteten; sie selbst, freilich auch Cornelius, waren nicht hoffähig.

Neben den Künstlerfreundschaften knüpfte Cornelius andere an, so mit des Königs Leibarzt Ringseis, einem feingebildeten Mann, mit dem Philosophen Schelling und dem Dichter Clemens Brentano, dessen geistvolle Satire Meister Cornelius mit stoischer Ruhe ertragen hat. Dazu kamen Thiersch, Döllinger, Schnorr, Heß, Schwanthaler, Boisserée. In ungezwungener Heiterkeit bei Umtrunk,

Abb 72. Der Knabe Cimabue sieht den Byzantinern zu. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

Maien-, Sommer-, Herbst- und Maskenfesten ward gefeiert. Ob der „Nachtschwärmerei" sind da des Cornelius Frau und Schwester manchmal etwas ungehalten worden. Aber der vielgefeierte Meister spielte seine Rolle wie ein vollendeter Nobile im Königreich der freien Künste. Clemens Brentano dichtete einen eigenen Hof- und Leibkantus auf Cornelius, nach der Melodie: Prinz Eugen, der edle Ritter. Ein etwas wackelig Poem, aber voll Witz und Satire.

Ein Markstein der vielen Künstlerfeste war das große Dürerfest in Nürnberg, das am 6. April 1828, anläßlich der Grundsteinlegung zu dem herrlichen Dürerdenkmal von Rauch, gefeiert wurde. Was

an hoffenden deutschen Künstlerseelen in Deutschland lebte, ist zu diesem Tage gen Nürnberg, des Kaisers Burgstatt, gewallfahrtet.

Das Denkmal wurde auf Anregung des Königs Ludwig errichtet, des Königs Idee von Cornelius begeistert aufgenommen; und als der Gedanke zu einem allgemeinen deutschen Künstlerfest an diesem 6. April, dem 300jährigen Todestage Albrecht Dürers, auftauchte, da stimmte Cornelius freudig zu: „Das ist's, das soll unser Wartburgfest werden!"

Die folgenden Jahre brachten wieder Entscheidung um Entscheidung in des Künstlers Leben. Es war eine glückliche Fügung, daß ein fürstlicher Wille die Kunstideale des deutschen Meisters aus der Niederung kleindeutschen Daseins mit schirmenden Adlersfittigen aufwärts trug.

Am 25. August 1829 — dem Ludwigstage — war festliche Grundsteinlegung zur Ludwigskirche in München, jener Kirche,

Abb. 73. Michelangelo. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

deren Ausmalung den Peter Cornelius für die zweite Hälfte seines Lebens in den Schoß der christlichen Kunst zurückführte.

1830 kam Thorwaldsen zu Gaste an die Isar, eben von Rom heimkehrend. Thorwaldsen, dem Meister der Antike zu Ehren, illuminierte man die Fresken der Glyptothek.

Es war eine glückliche Zeit künstlerischer und seelischer Harmonie, die Cornelius in den Jahren 1825—1830 in München lebte. Aber es war doch kein reines Paradies. Eine Schlange saß drin, die listiger war, als der harmlose Poet und Maler Cornelius; Einer, der den Stein zu Massen fügte, des Königs wohlgelittener Hofarchitekt Leo von Klenze, ein Jahr jünger als Cornelius, ein Studienfreund von Schinkel in Berlin.

In erster Linie waren es Unterschiede des Charakters, welche Cornelius und Klenze von einander schieden. Klenze, der Architekt,

hielt sich für das Haupt aller künstlerischen Neuschöpfungen in München, dem die Oberleitung aller monumentalen Arbeit zustand. Cornelius dagegen verlangte volle Freiheit für Malerei und Skulptur. Diese beiden, im Gegensatz zur Architektur, hatten nach seiner Meinung die höchste Kunstaufgabe zu lösen: Offenbarung der freien schöpferischen Kraft.

Des Cornelius Ingrimm über diesen „Künstler" mußte zum Ausbruch kommen. Klenze hatte die Pinakothek für den König zur Aufnahme der Bildwerke der alten Kunst gebaut. Dazu hatte er einen Kostenvoranschlag zur inneren Ausschmückung des Gebäudes gemacht, der deutlich erkennen ließ, daß die Malerei möglichst auf die Seite geschoben werden sollte. Der König, der dies wohl fühlte, forderte von Cornelius eine Kritik dieses Voranschlags ein.

Cornelius schrieb sich in unvorsichtigen offenen Worten bei seinem Gutachten den ganzen Ingrimm von der Seele gegen eine Vorherrschaft von „Gold und Glanz". Aber der schöne Friede war damit auch dahin.

Zimmermann bekam die Loggien zum Malen in Fresko. Cornelius sollte bloß die Entwürfe liefern. Der Meister gab nach, tief verwundet.

Cornelius aber und Klenze führten den Kleinkrieg weiter. Einmal siegte Cornelius noch: Er setzte es durch, daß zum Erbauer der Ludwigskirche Friedrich Gärtner bestimmt und er so des Verkehrs mit Klenze enthoben wurde.

Mit der Beendigung der Glyptothekfresken im Jahre 1830 war die Corneliusschule der Unterminierung erlegen; sie galt als anerkannter Organismus erloschen. Die Schüler zogen aus in alle Lande. Stilke, Eberle und andere gingen nach Italien, Stürmer nach Berlin, Schorn nach Belgien, Herman schuf für die neue protestantische Kirche in München ein Fresko. Kaulbach malte in Klenzes Auftrag einen Saal im Palaste des Herzogs Maximilian.

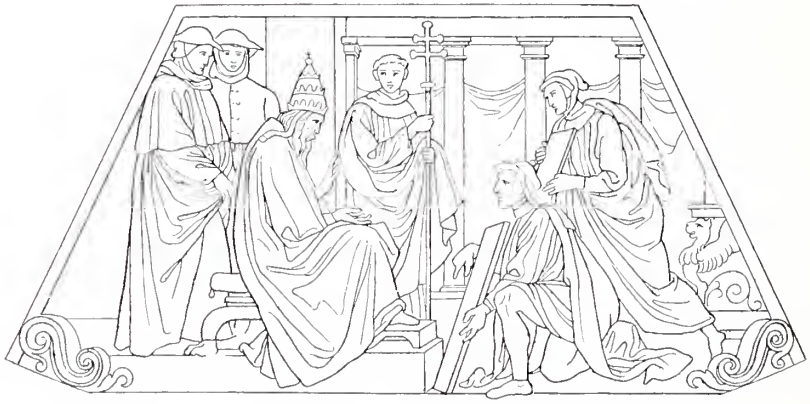


Abb. 74. Giotto vor dem Papste. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

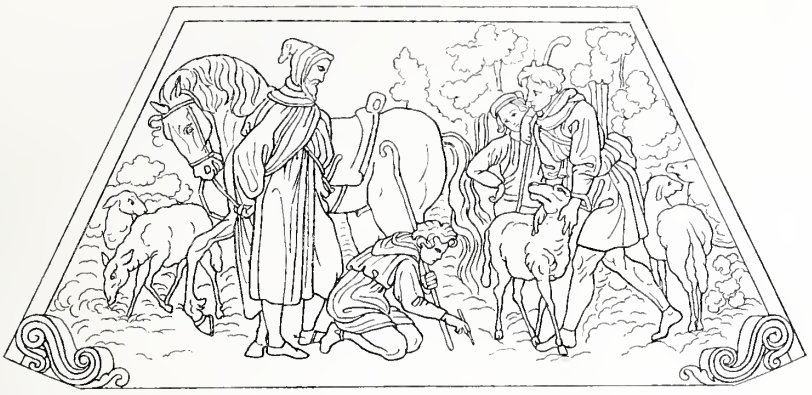


Abb. 75. Der Hirtenknabe Giotto von Cimabue entdeckt.
Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

Die Loggienfresken in der Münchener Pinakothek: Entwürfe zu einer „Geschichte der Malerei".

Cornelius ging im Jahre 1828 an die Entwürfe zu den Pinakothekfresken. Er hat dem König gesagt, daß er des Raffaels Loggien im Vatikan sich zum Vorbild genommen habe und daß er nichts Geringeres in Verbindung von Arabeskenschmuck und Bild zu leisten gedenke als dieser.

Klenze hatte das obere Stockwerk seiner (alten) Pinakothek mit einem langen, schmalen Bogengang nach Süden hin abgeschlossen. 25 Hängekuppeln wölben sich über den Fensterbogen. Diese 25 Kuppelgewölbe sollten nun nach Art der vatikanischen Loggien, jener herrlichen, freien, säulengetragenen Laubgänge mit Fresken geschmückt werden. Außer den Kuppeln war für die Lünetten, welche den Fenstern gegenüber liegen, Raum zu Bildern.

Cornelius wollte nicht einen wissenschaftlichen Bericht, sondern ein kunstgeschichtliches Gedicht in Bildern geben. In den Abendstunden, während die Freunde des Hauses an Spiel und Musik sich ergötzten, saß Cornelius daneben am Zeichentisch und entwarf, mit gemeinem Blei auf gemeines Papier, seine Zyklen.

Literarische Gewährsmänner waren ihm Vasari für die römische, S. Boisserée für die deutsche Geschichte. Dieser hatte ihm eigens einen Überblick ausgearbeitet. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, dieses

lange Band von Bildern und Arabesken erschöpfend darzustellen. Wir geben einige Abbildungen als Proben der köstlichen Erfindung und der meisterhaften Sicherheit der Hand. Unkritisch wählte Cornelius die Künstleranekdoten. Es ist aber trotz allem doch viel Sinnigkeit und Sinn für historische Wirklichkeit in den Bildern, wenn man bedenkt, daß erst zehn Jahre später das erste deutsche Werk über die Geschichte der Malerei herauskam. (Abb. 11, 71—78.)

Abb. 76. Coreggio. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

Die Entwicklung der italienischen und der deutschen Kunst will dargestellt sein. Einige Andeutungen über diese Loggienbilder seien gegeben: Einen Höhepunkt erklimmt die italienische Kunst mit Leonardo da Vinci (Loggia 9): „Wie der Sonnengott," sagt Förster, „leuchtend über Meer und Erde fährt, so lag in vollem Lichte auch vor seinem Auge Welt und Menschenseele." Loggia 12 gehört Michel-

angelo. Das Bild ist ein Künstlerbekenntnis des Cornelius. Nur Michelangelos Riesengeist hat die drei Schwesterkünste verbunden. Sein Werk heißt Sistina — Moses — Peterskuppel! Erhabener Flug der Gedanken und unbesiegbar schaffende Kraft. Sein Geheimnis war, daß er der von der Psyche beseelten Muse mit gleicher Andacht lauschte, wie den Harfenklängen der Offenbarung, die aus der sacra biblia in sein begnadetes Ohr klangen. — Wer hat je einen schöneren Hymnus auf Michelangelo gelesen als dieses Corneliusbekenntnis! (Abb. 73 u. 78.)

Unbewußt hat Cornelius den gewaltigen Michelangelo über seinen

Abb. 77. Pisa beschließt den Bau des Campo Santo. Die Kunst des Orients kommt ins Abendland. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

Liebling und Meister Raffael gestellt. In der 13. Loggia ist Raffael geschildert, aber mehr das Glückskind, der Liebling der Götter, dem alle Kunst in den Schoß fällt.

Mit des Raffael Tod endet die italische Kunst. Interessant ist, wie Cornelius sich korrespondierend die Entwicklung der deutschen Kunst zurechtlegt. Auch hier ist die christliche Religion die Hüterin der jungen Kunst. Kriegerische Taten beginnen auch jenseits der Alpen die Kulturentwicklung. Mit dem Kölner Dombau hebt die höhere Entwicklung der drei Künste an. Cornelius deutet unverkennbar an, daß die deutsche Kunst sich tieferen, schwerblütigeren Meditationen hin-

Abb. 78. Michelangelo arbeitet des Nachts an seinem Moses. Gestochen von Kräutle-Stuttgart. Entwurf zu einer „Geschichte der Malerei".

gegeben hat. In Hans Memling feiert er den Darsteller einer Vision der Apokalypse, in Hans Holbein d. J. den Meister des Totentanzes.

Loggia 8 gehört Albrecht Dürer. Dürer, in Schönheit der Form nicht über Holbein, ist größer als echter Deutscher. Christus ist ihm A und O seiner Kunst, ob er malte, baute, bildschnitzte, oder in Holz schnitt, oder in Kupfer seine Bilder grub. Hier versagt freilich Cornelius, indem er sich in Anekdoten ergeht, anstatt wie bei Michelangelo näher die großen Dürerwerke zu zeigen. Eine besonders feine Charakteristik gibt aber Cornelius dem Meister, der heute neben Dürer die höchsten Ehren deutscher Meisterschaft teilt: Rembrandt. Geistvoll stellt er ihn dem heiteren Meister des milden Sonnenuntergangs, Claude Lorrain, gegenüber. Dieser lebte im Licht. Sein Zeitgenosse Rembrandt aber hat das Licht im Kampf gegen die Finsternis gesteigert. Der alltäglichen Wirklichkeit gibt er durch magische Beleuchtung poetischen Schimmer. Während Rembrandt — ins Unglück gekommen, sinnend die Tiefen der Erscheinungen ermißt, hebt er sich, dem Phönix gleich, aus der Asche zu neuem geistigem Leben empor.

Die christlich-kirchliche Epoche.

Wir haben die Schatten gezeichnet, die gegen Ende der zwanziger Jahre sich zwischen Cornelius und die Sonne gestellt haben. Nun ist es Zeit, von den Lichtern zu reden. Cornelius wurde der Hader mit dem unzulänglichen Architekten Klenze zu viel. Er trat 1829 mit dem alten Römerfreund, dem nunmehrigen Staatsrat Niebuhr zu Bonn in Verhandlung wegen einer Anstellung in seinem preußischen Vaterlande. König Ludwig merkte, daß er zu weit gegangen war und gab einen neuen Beweis, daß auch er zur rechten Zeit erhaben war über kleine Dinge. Im Sommer 1829 beauftragte er Cornelius mit der Ausmalung der Ludwigskirche und hat das in einer so liebenswürdigen Form getan, daß Cornelius, seine Seele voll ausschüttend, seiner kunstbegeisterten Freundin Emilie Linder in Basel also schrieb:

„Denken Sie sich mein Glück! Ich soll nach Vollendung der Glyptothek eine Kirche ausmalen. Schon seit 16 Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos in der Malerei, mit einer gemalten Commedia divina, und ich hatte häufig Stunden und ganze Zeiten, wo es mir schien, ich wäre dazu ausersehen. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden? Das Universum öffnet sich vor meinen Augen. Ich sehe Himmel, Erde und Hölle; ich sehe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ich stehe auf dem Sinai und sehe das neue Jerusalem; ich bin trunken und doch besonnen."

Das Leben von 1830—1840.

In Rom und München.

Aber freilich — Königs Gunst ist ein wankelmütig Ding. Cornelius ging es wie Michelangelo. Die erwartete begeisterte Aufnahme seines Freskoplans fand er beim König nicht. Nur Chor und Kreuzschiff gab ihm der König zu malen.

Im Sommer 1829 schon stellte Cornelius, der ja nur aus der Schatzkammer seiner inneren Anschauungen und Ideale die Bilder zu

heben brauchte, den ersten Entwurf der St. Ludwigsfresken fest. Der Plan, groß in seiner Art gedacht, reizte den König, ihn bald ausgeführt zu sehen. Eine für die damalige Zeit fürstliche Belohnung ward Cornelius ausgesetzt. Von 1830—1840 waren die Bilder fertigzustellen. Dafür erhielt Cornelius insgesamt 80000 Gulden und einen halbjährigen Urlaub nach Italien.

Im Sommer 1830 reiste Cornelius nach Rom. Schüler erwarteten ihn dort. Andere gaben ihm becherfrohen Abschied an Bayerns Grenzen. In Rom empfing ihn Meister Thorwaldsen als Führer der deutschen Künstlerschaft. Cornelius ging vom Fest alsbald zur Arbeit über und begann die „Kreuzigung" für die St. Ludwigskirche.

König Ludwig hat den kaum Angekommenen freundlich gegrüßt und ihn zum Werk an den Kirchenfresken angespornt. In Rom aber umwehte ihn der alte Hauch großer Zeit und freundschaftlichen Gedenkens; Bunsen war da, nunmehr preußischer Gesandter; Thorwaldsen, Rauch und Overbeck waren die Genossen der wiedergefundenen Römerheimat. Dazu waren Philipp Veit, Koch und andere im alten Nest.

Cornelius zeichnete Entwürfe zu den Pinakothek- und den St. Ludwigsfresken. Nach Jahresfrist kehrte er mit seinem Töchterlein Maria und der Schwester Josefa nach München zurück. Die Gattin und die Tochter Helene blieben aus Gesundheitsrücksichten in Rom.

Er hatte Freund Overbeck zu dessen Erholung mitgenommen, treulich für seine Finanzen sorgend. In München angekommen, traf Cornelius — die Zeit still weiter fortgeschritten. Schnorr, Heß und Zimmermann hatten große Aufträge vom König.

Cornelius aber, der Führer, war weder im Herzen des Volkes noch im Herzen der Künstlerschaft vergessen. Die Künstler, jung und alt erwarteten die Einziehenden draußen vor dem Tor. Volk und Künstler stimmen begeistert ein, als der Vetturin erscheint: „Cornelius — Overbeck — hoch!" — Sie spannen die Pferde aus und führen Cornelius und den Freund in das neue Münchener Heim.

Overbeck zog sich bald wieder in die Sonnengefilde Italiens zurück. Die deutsche Heimat war ihm zu unruhig. Sie störte seine himmlischen Träume.

In Deutschland drängten realistischere Träume ans Licht. Der deutsche Aar hob seine Schwingen. Man sehnte sich nach einem einigen deutschen Vaterland. Der Schwabe Paul Pfitzer hatte den Süddeutschen gesagt, daß Deutschlands Einigung nur durch Preußens Vormacht geschmiedet werden könne. Die Furcht vor einem Kriege mit Frankreich stand vor der Türe. Dazu kam die Furie Cholera, die auch in München im Herbst Einzug hielt. Die großen Kunstbauten standen still. Auch der Bau der Ludwigskirche. Die Hausfreundin, Emilie Linder, lud Cornelius und die Seinen nach Basel ein. Voll Humor antwortet der Meister:

Abb. 79. Gottvater schafft das Licht. Deckenfreske in der St. Ludwigskirche in München.. Karton 1837.

„Aus Feigheit für den Tod meiner Ehre muß ich den Kartätschen der Cholera stehen. Da wo mein König und so viele herrliche und ehrenwerte Männer aushalten, darf der Cornelius nicht davonlaufen."

Emilie Linder, das Basler Kind, war lange Zeit des Cornelius Psyche. Ein Brief von 1832 möge zeigen, was sie ihm war, was edle Weiblichkeit für den Künstler Cornelius bedeutete.

„Helden und Künstler — im freiesten und umfassendsten Sinne des Wortes — können am besten von reinen weiblichen Seelen aufgefaßt und verstanden werden! Nur Hebe darf dem Alciden den Nektar reichen; nur Beatrice führt den Sänger ins Paradies! Tassos Wahnsinn ist ein irres Suchen in einem Labyrinth, wo Ariadnes Faden zerrissen! Michelangelo wäre so groß als Maler, wie Dante als Dichter, hätte Beatrice ihm den Himmel gezeigt! — Raffaels tausendfach beschwingte Psyche trug ein sinnliches Mädchen ins Gebiet der Sterne; ihr animalisches Blut entzündete das seine und tötete ihn." —

Zur Frauenliebe kam der Tod. Das älteste Töchterlein Helene starb ihm zu Rom, in den Armen der Mutter. Dort, wo die Deutschen ruhen im Gottesacker bei St. Peter, dorthin trugen sie das schöne Kind hinaus und betteten des Meisters Liebling unter die Rosen und Zypressen Italiens.

Der König und der Künstler haben sich in diesen Jahren wohl verstanden. Ludwig I genehmigte eine radikale Änderung des Arbeitsplans an der St. Ludwigskirche, zu dem Cornelius kontraktlich verpflichtet war, dessen künstlerische Unnatürlichkeit erkennend und gab damit Cornelius Gelegenheit, die Hauptbilder: Kreuzigung und Anbetung Christi und dann das Jüngste Gericht zuerst zu machen.

Als Cornelius vor die Aufgabe dieses Bildes gestellt war — es war im Frühling 1833 — da hielt ihn seine Sehnsucht nach Italien, nach der großen Umgebung in Rom nicht mehr zurück.

König Ludwig macht edelmütig den Weg nach Rom, der durch allerlei finanzielle Schikanen des Magistrats verlegt wird, frei. Der König nimmt alle Alltagssorgen von der Schulter des Künstlers, um ihn in freier Frühlingsluft römischer Rosen atmen zu lassen. Der König verabschiedet persönlich seinen Cornelius. „Großes ist von Cornelius' Aufenthalt in Rom zu erwarten!" Beide wechseln Briefe voll Vertrauen hin und her. Aber Cornelius ahnt auch die Erkaltung in München. An Emilie Linder schreibt er:

„Welch ein Schatz ist ein tiefer, unheilbarer Schmerz! er bringt uns mehr, als die höchste Beseligung, die dieses arme Leben bieten kann, dem Heiligen nahe; er ist treuer, unablässiger, er führt uns in die Einsamkeit, in uns selbst."

Der Künstler spürt nahendes Unheil. Seine Gattin, todkrank, war langsamem Siechtum verfallen. So war all der anregende Verkehr mit Overbeck, Thorwaldsen, Koch, Horace Vernet, dem damaligen Direktor der französischen Akademie in Rom, vor allem mit dem alten Freundeskreise Bunsens, getrübt. Im August 1834 starb die Schwester Josefa.

Abb. 80. Die Anbetung der Könige. Karton 1833. Fresko in der St. Ludwigskirche zu München.

Wenige Wochen darauf des Meisters Gattin, sie, die so viel Höhen und Tiefen des Lebens mit ihm durchwandert hatte. Wir können ahnen, was seine erregbare Phantasie an Höllenqualen und Himmelsglück um diese Zeit in den Karton des „Jüngsten Gerichts“ hineingeheimnisst hat.

Im Mai 1835 kehrte Cornelius, von 140 römischen Künstlern feierlich verabschiedet, mit seiner ihm allein noch übrig gebliebenen Tochter Maria nach München zurück.

Begeisterter Empfang wartete seiner in München. Es war keine Phrase, als ihm König Ludwig nach Rom geschrieben: „Fortwährend ist hier ein ernstes, reges Leben, und großartig wird die Kunst getrieben und wie wird dies vermehrt, wenn Cornelius in der hl. Ludwigskirche sein herrliches Werk beginnt!“

Der in der Akademie ausgestellte Karton des jüngsten Gerichts wurde von allem Volk bewundert, die Erwartungen schienen übertroffen; etliche zwar fanden zu viel Romana im Bild. Freilich brach auch der vom König selbst befürchtete Alltag wieder an. Die Kirche war noch nicht fertig zum Malen. Cornelius zeichnete wieder Kartons, vier kolossale Evangelisten, dazu Patriarchen und Propheten. Da — als eben im Frühling 1836 die Arbeit begonnen werden sollte, brach der Riese zusammen. Arbeit und Seelenkämpfe hatten ihn aufgerieben. Man fürchtete lange für sein Leben. Eine Frauenhand legte sich auf die fiebernde Stirne. Ein neues Leben zog in das verwaiste Haus des einsamen Künstlers ein. Eine Römerin, des Künstlers neue Gattin, im Jahr 1836 in Rom ihm angetraut, stand sorgend und heilend an seinem Lager. Und als die Tage der Genesung und Arbeit wiederkehrten, dämpfte auch König Ludwig seine Hast und war besorgt, daß Cornelius nur auf Grund ärztlicher Untersuchung über die Beziehbarkeit der neuen Kirche, zu malen anheben durfte.

Im Sommer 1838 brachte Cornelius das Jüngste Gericht zu Dreiviertel fertig. Um sich auszuspannen und zugleich an den Schätzen des Louvre und an respektablen Pariser Kollegen sich zu erfrischen, ging er nach Paris. Die Akademie gab ihm ein Fest. Seit Canova hatte kein Künstler mehr solches erfahren.

Bei dem Akademiefestessen wurde viel über Kunst und Nationalität geredet. Horace Vernet, der Vater der christlichen Orientmalerei, meinte, die Kunst müsse ohne Nationalität sein. Cornelius entgegnete wie Riedel erzählt: „Ja, aber sie muß aus der Nationalität hervorgehen und sich dann erst zur Menschheit erheben. Sie z. B., mein lieber Vernet, sind ein gründlicher Franzose.“ — „Und Sie“, fuhr Vernet los, „sind ein echter Deutscher!“ — „Ja darauf bin ich auch stolz!“ war des Cornelius gelassene Antwort. Bei seiner Rede anerkannte Cornelius die Verdienste der Franzosen, sagte aber auch frei und tapfer, daß er den Galliern bewiesen habe, was es mit den ‚têtes quarrées‘ und ‚bêtes allemandes‘ auf sich habe.

Die Künstler, die eben Notre Dame de Lorette ausmalten, empfingen den deutschen Heroen feierlich in ihrer Kirche. König Ludwig Philipp rief den Gefeierten nach Versailles, wo er ihm selbst die Galerie zeigte, nach deren Besichtigung Cornelius mit dem König speiste, zum Ritter der Ehrenlegion geschlagen.

Die französischen Kollegen waren so bezaubert von Cornelius, dem „deutschen Künstlerheros", daß die Berühmtesten dem Heimgekehrten noch Briefe nachsandten. So David, Horace Vernet, Ary Scheffer, Delaroche. Meyerbeer, der Komponist der Hugenotten, gab ihm ein Essen, dem auch Heinrich Heine anwohnte. Cornelius erzählte: „Da hat mich auch der Heine mit seinen Zudringlichkeiten verfolgt, habe ihn aber abfallen lassen." Heine wollte gemeinsam mit Cornelius etwas publizieren.

Auch Deutschland selbst brachte 1839 dem Künstler seine Huldigung dar. Als Cornelius der Einladung folgeleistend nach Stuttgart zur Einweihung der Schillerstatue seines Freundes Thorwaldsen reiste, begrüßte ihn das Kunstblatt mit dem klangvollen Gruß der Freude,

„daß der Drang eines warm fühlenden Herzens, die wahrhaftigste Pietät gerade den Mann mitten aus seiner großen und umfassenden Tätigkeit heraus und zur Feier des Festes vom Dichter der „Künstler" führte, in welchem der Lenker und Vertreter der neuen deutschen Kunst verehrt wird."

Ende September hat Cornelius „Das jüngste Gericht" in der St. Ludwigskirche vollendet und im nachfolgenden Sommer 1840 manches in Tempera noch überarbeitet, was ihm selbst nicht gefiel.

Inzwischen war die Kreuzigung durch den Schüler Hermann Stürmer und andere vollendet und die „Weltschöpfung" begonnen worden. Die Temperaübermalungen des Meisters aber hatten einen tieferen, tragischen Grund. Man flüsterte sich wieder einmal in die Ohren: „Cornelius kann nicht malen — das beweist klassisch sein Jüngstes Gericht!"

Wir denken ja wohl anders. Cornelius konnte nach unseren modernen Begriffen wirklich nicht „malen". Aber so wie damals gemalt vor einem halben Jahrhundert, wurde, war auch seine malerische Leistung in der Ludwigskirche immer noch respektabel. Cornelius sah die Farben wie die Gestalten immer in einem gedämpften Schattenreich ferner Ideale. Von irdischer Sonne sollten sie nicht beschienen sein. Ihre Gestalt sollte ihr Gehalt sein. Als später Cornelius 1858 in Rom bei dem Maler August Riegel das Bild eines badenden Mädchens sah, auf dessen Schulter das Sonnenlicht so täuschend gemalt war, daß man unwillkürlich nach dem Fenster sah, woher der Lichtstrahl kam — da sagte Cornelius zu dem kritikfordernden Maler offenherzig, wie immer: „Sie haben vollkommen erreicht, was ich mein Leben lang mit größter Anstrengung vermieden habe."

Der Hauptagitator unter den Münchener Kunstkritikern gegen Cornelius war wieder einmal Klenze. Seine Majestät der König geruhten

in wenig schmeichelhaften Expektorationen sich über Cornelius zu ergehen. Als Cornelius dem König sein Bild zeigen wollte, waren der König und der Architekt wohl schon in die Kirche eingetreten. Der Türhüter aber hatte Befehl, den Künstler nicht einzulassen. Cornelius wurde die Türe gesperrt. Er ist ohne Gewaltakt von dannen gegangen und hat mit innerem echten Künstlerstolz seine Entthronung getragen: „Wer unschuldig leidet, weiß sich auf die eigene Kraft zu stützen."

Man tat alles, um das „Jüngste Gericht" des Peter Cornelius als Gemälde tot zu machen. Man gab ihm einen Rahmen mit Blau, Gelb und Zinnober, genau den Farben, die die koloristischen Grundmotive des Freskobildes sind. Damit wurde jede geschlossene Wirkung zerstört. Als Cornelius Einsprache tat, sagte der dankbare Architekt Gärtner zu den Anstreichern: „Hier habe ich allein zu befehlen!"

Das Maß der Kränkung war übervoll für einen Mann, der vor seinem zweiten monumentalen Meisterwerke stand, an dem er zehn Jahre gearbeitet hatte.

Das christliche Epos in der St. Ludwigskirche zu München.

Als das Schicksal Peter Cornelius in Rom mit dem Bayernprinzen zusammenführte, war des Künstlers inneres Schauen angefüllt mit der Gestaltenwelt der Divina Commedia des großen Dante. Das große Deckenbild in der Villa Massimi sollte dem Paradiso geweiht sein. Ein Entwurf war fertig, von der untersten Paradiesessphäre bis hinauf zur Madonna, die von Engeln umkränzt im Anschauen der heiligen Dreifaltigkeit verzückt ist. Als daher unser Cornelius das Buch der Divina Commedia schloß und auf ein Jahrzehnt seines Lebens Hesiod, Homer und die griechischen Tragiker zur Hand nahm, — konnte die christliche Welt der Divina Commedia nur verhüllt, aber nicht begraben für ihn sein.

Ein Stück Divina Commedia war sein eigen Leben geworden auf den Höhen der Menschheit im Widerspiel höchster Kulturkräfte, ein Bekenntnis zur Schönheit seine Kunst, ein Kampf um die Wahrheit sein Menschentum, eine Tragödie des Schicksals sein Sieg.

In Cornelius war der feste Glaube groß geworden, daß der Welt eine neue Ära christlicher Kunst kommen müsse, die sich in Gegensatz stelle zu der philosophisch-ästhetischen Weltanschauung, die die gebildeten Verächter der christlichen Religion beherrschte. So trat er in Bund und Feindschaft zugleich zu den Ersten seiner Zeitgenossen. Nicht der Gelehrte, sagt Fichte, soll den Menschen erziehen. Der Gelehrte kann nur den Verstand, der Moralist nur das Herz bilden. Der Künstler hat das Amt der Menschheitserziehung. Gedankenarbeit macht den Menschen frei, aber Kunst gibt durch die Zaubermacht der Schönheit dem verkümmerten Menschenkörper neugeborenes Leben, Fülle und Seligkeit.

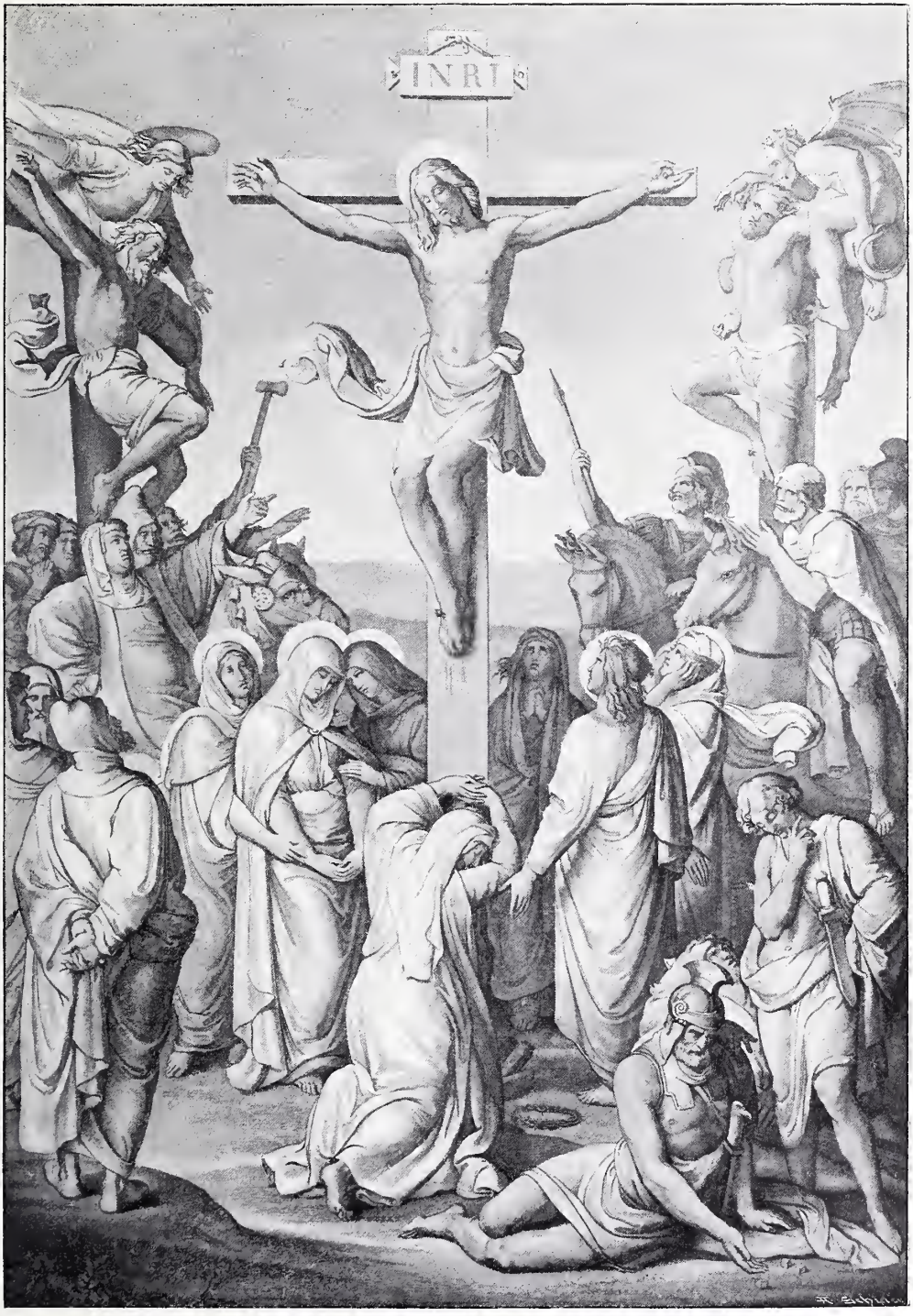


Abb. 81. Die Kreuzigung Christi. Karton 1831. Fresko in der St. Ludwigskirche zu München.

Es lag also ein tendenziöser Wille in dieser künftigen christlichen Kunst des Meisters Cornelius. Er wollte der Welt nicht nur Gestalten, sondern auch Gedanken geben und zwar eine allbeherrschende Idee: Das jüngste Gericht. Wir wissen, Cornelius hat zu allen andern Bildern der St. Ludwigskirche nicht die persönliche Beziehung gehabt wie zum Jüngsten Gericht. Dieses hat er selbst gemalt, alles andere taten die Schüler. Wenn Cornelius die Tendenz mit seinem Bilderzyklus verband, an die Herzen zu rütteln, so war diese Absicht christlich, aber nicht im Dienste katholischer Dogmatik. Er sagte einmal, die Bilder der Ludwigskirche müsse auch jeder Protestant verstehen. Cornelius war ein guter Katholik, daß er aber seine „eigene Philosophie über die Religion hatte", wie E. Förster sagt, sollte er im letzten Abschnitt seines Lebens noch klarer erweisen in den Campo Santo-Kartons. Und Riegel vergleicht seine religiöse Art trefflich mit den Meistern Italiens, Leonardo, Raffael und Michelangelo. — Wie sie, so lebte auch Cornelius in den durchaus freien Anschauungen Dantes, die über die Kirche sich erhoben, ohne sich von ihr zu trennen. Noch in späten Tagen hat auch Cornelius selbst sich zu der christlichen Konfession dieser großen Italiener bekannt.

In der Ludwigskirche war es dem Meister theologisches Bedürfnis, durch ein Bild „Christus in der Vorhölle, die Erzväter befreiend", einen Zusammenhang zwischen der christlichen und vorchristlichen Zeit herzustellen.

Bei der inneren Zurechtlegung seines Plans ist Cornelius von der bestehenden höchsten christlichen Monumentalkunst ausgegangen. Er meinte, daß aber auch nach der Sistinischen Decke des Michelangelo und nach den Tapeten des Raffael im Vatikan die Quelle zu neuen Taten nicht erschöpft sei. Und das war wohl nicht der glücklichste Gedanke des Cornelius. So band er sich künstlerisch und kirchlich an Rom. Das „Jüngste Gericht" des Michelangelo, diese losgelassene Hölle übermenschlicher Phantasie, konnte nicht grandioser gestaltet werden und für das übrige hätte Cornelius Neues nur geleistet, wenn er nicht an den Romanen Raffael — sondern an die Germanen Dürer und Rembrandt, die Meister der Passion und der Auferstehung, angeknüpft hätte. Cornelius darob heute anzuklagen, ist zwecklos. Cornelius hat in den Campo Santo-Kartons später die Lösung selbst gebracht.

Aber Cornelius hat eine Fülle einzelner Schönheiten und Neubildungen auch im Werke der Ludwigskirche festgelegt für alle Zeiten.

Geistvoll hat Cornelius die Architektur des nicht gerade geistvoll angelegten Kirchenraums benutzt und danach disponiert. Das Grundthema der Bilder ist der Lobpreis der heiligen Dreifaltigkeit in ihrem Walten vom Uranfang an bis in alle Ewigkeit und zwar in der Dreigliederung: vor der Zeit, in der Zeit, und nach der Zeit, im Anschluß an die drei Glaubensartikel von der Schöpfung, Erlösung und Heiligung.

Die Deckenflächen sind entsprechend ihrem transzendentalen Walten dem Schöpfer mit seinen Engeln und dem Geiste mit seinen Boten zugeteilt. An den Wänden, von dem Himmel zur Erde herabgestiegen vollzieht sich: Das Erlöserwerk Christi von seiner Verkündigung an. In der mächtigen Altarwand des Chors aber wird gekämpft der letzte Kampf zwischen Himmel und Erde: Das jüngste Gericht. — Wir betrachten die ganze Komposition in ihrem logischen Gefüge, da wir auf die zeitliche Entstehung der einzelnen Teile schon oben eingegangen sind.

Die Kirche hat Gärtner im italienisch-spätromanischen Stil in der Grundrißform des lateinischen Kreuzes erbaut. Friedrich Pecht sagt von Gärtners architektonischen Fähigkeiten: Gärtner, der am wenigsten begabte von allen Architekten Ludwigs, habe es in erster Linie nicht verstanden, sich der Malerei und Plastik zu bedienen und mit deren Meistern sich zu vertragen.

Die Deckengemälde im hohen Chor: Das Mittelbild stellt Gott-Vater als Schöpfer dar, die Seitenstichkappen Gabriel und Michael mit ihren Engelscharen. Das Bild wurde 1838 von Cornelius gezeichnet. Cornelius wollte den Schöpfer Himmels und der Erde in Kraft und Majestät. Dies rückte seine Darstellung von selbst an die Seite des Michelangelo. Des Cornelius Gott-Vater ist eine Neuschöpfung aus den beiden Gestalten des Gott-Vaters in der Sistina und des Moses in St. Pietro in Vinculis. Vom Gott-Vater der Sistina nahm Cornelius die große Gebärde des dem Lichte Gebietenden und vom sitzenden Moses die majestätisch thronende Haltung. Das Haupt Gottes aber haben der deutsche und der romanische Künstler dem plastischen Zeuskopf der Griechen entlehnt und so ist es ein müßiger Streit, über das Vorrecht der Originalität zu streiten. (Abb. 79.)

Ich hatte im Jahre 1904 das Glück, in derselben Höhe die Gemälde der Ludwigskirche zu betrachten, wie sie die Maler selbst vor sich hatten. Die Gemälde wurden restauriert. Vor allem hat die Gestalt Gott-Vaters einen überwältigenden Eindruck auf mich gemacht und ich erkannte erst in der Nähe, wie Cornelius die Gegensätze der Macht und der dienenden Anbetung gesteigert, indem er Gott-Vater von einem Kranz der schönsten Engelgestalten umgab, wie sie Raffael nie schöner gebildet hat, aber Engeltypen voll deutscher Schönheit. Auch die Kraft seiner Charakteristik konnte ich erkennen an den geflügelten Engelsköpfen über Gott-Vater.

Die Deckengemälde im Querschiff stellen das Walten des heiligen Geistes dar. Dantes Ideen kommen zum Ausdruck, wie sie Cornelius schon zu Rom in seinem Paradiso versucht hatte. Um das Symbol des Geistes — um die Taube — gruppieren sich in der Kreuzung in den vier Gewölbevierteln Patriarchen und Propheten, Apostel und Märtyrer; Kirchenlehrer und Ordensstifter, heilige Könige und Jungfrauen. Diese feierliche Versammlung, so würdevoll die Erfindung einzelner Figuren ist, vermag uns nicht so sehr zu fesseln wie die 4 Evange-

listen im nördlichen Kreuzesarm, und unter ihnen vor allem Lukas (Abb. 82), eine in ihrer Ruhe und durchdringenden Sicherheit tief wirkende Gestalt.

Steigen wir nun vom Himmel zur Erde nieder, so finden wir an den Wänden die Sendung Christi dargestellt und zwar in einem Querschiff an der nördlichen Wand. Die Anbetung der Könige (Abb. 80). Im anderen Querschiff an der südlichen Wand steht die Kreuzigung Christi (Abb. 81).

Abb. 82. Sankt Lukas. Fresko in der St. Ludwigskirche.

Wir treten aus dem Seitenschiff vor die Chorwand, vor das Jüngste Gericht. (Abb. 83.)

An der Rückwand dieses geradlinig abschließenden, mit wenig Lichtzufuhr bedachten Chors erhebt sich das Bild vor unseren Augen, ein Riese, 63 Fuß hoch und 39 Fuß breit, oben im Halbkreis mit einer Lünette abschließend. Der 22 Fuß hohe und 16 Fuß breite Karton ist, wie wir wissen, in Rom 1834 und 35 entstanden. In etwas mehr als 4 Jahren war das Fresko fertig. Der Meister hat jeden Pinselstrich an der Fläche von 2500 Quadratfuß selbst getan. Michelangelo hat zu

Abb. 83. Das jüngste Gericht. Karton 1834—1835. Fresko in der St. Ludwigskirche zu München.

seinem 1800 Quadratfuß großen Jüngsten Gericht 7 Jahre gebraucht, hatte aber ungefähr dreimal so viel Köpfe zu malen. Cornelius hat nahezu 130 Köpfe gemalt.

Unser Künstler konnte es nicht als seine Aufgabe in der St. Ludwigskirche betrachten, die von seinen beiden nächsten Vorgängern Michelangelo und Rubens geschaffenen originalen Typen des Weltgerichts weiterzubilden. Der kirchliche Zweck legte ihm Zwang auf. Michelangelo, der Unerreichbare, hatte die Fesseln kirchlicher Dogmatik gesprengt, war auf die Bibel zurückgegangen und hatte das letzte Gericht als den einen großen Augenblick eines furchtbaren Geschehens erfaßt. Er hatte sich die „große Gebärde" des Weltenrichters vom Campo Santo in Pisa angeeignet und seinen richtenden Christus dargestellt, wie er die Hand erhebt und im selben Moment den Sturm des Weltgerichtes auf Erden entfesselt. Michelangelo, der Titane, der so oft selbst mit dem Himmel gerungen hat, konnte es wagen, auf Dante zurückzugehen und die Dramatik zu steigern. Die Darstellungen vor ihm kannten nur Selige und willenlos Verdammte. Die Verdammten des Michelangelo leisten Widerstand und die Teufel suchen noch den Seligen ihr Recht streitig zu machen. In diesem rasenden Ringen der unseligen Geister löst sich die alte, architektonisch gehaltene Feierlichkeit auf, die gebot, daß oben Christus throne und daß zur Rechten und Linken seiner Füße je die Seligen und die Verdammten ihr Wesen haben. Rubens hat im Norden Europas diesen Typus des Weltgerichts in die Kunst eingeführt. Und auf diese Tradition ging der deutsche Cornelius wieder zurück. Auch seine Verdammten revolutionieren. Aber der kirchliche Stil gebot ihm zugleich Anlehnung an die alte klare Zweiteilung. Architektonisch stilvoll baute er so die Komposition auf. Aber vom gewaltigen Rhythmus der Michelangelogruppen nimmt er doch so viel in sein Bild hinein, als der Kirchenstil es erlaubt.

Hoch oben in des Himmels Wolken thront Christus. Über ihm schweben Engel, die Symbole seiner Heilstat tragend: Kreuz und Krone. Zur Rechten betet Maria, zur Linken Johannes der Täufer. Michelangelo und die Italiener haben nur die Maria beim Throne ihres Sohnes. Cornelius schließt sich mit dieser Dreiteilung an altdeutsche Vorbilder an. Zu beiden Seiten des Hintergrundes sehen wir die anbetenden Heiligen Alten und Neuen Testamentes. Sein Denken und Handeln ist in dem einen Augenblick geteilt. Nach der Rechten hin segnet er, nach der Linken wehrt er ab. Bezeichnend ist, daß Christus nicht als Verfluchender dargestellt ist. Das hätte den Zwiespalt in seiner richtenden Seele zur Unmöglichkeit eines künstlerischen Ausdruckes verzerrt. Christus ragt über der Welt. Aber der Engel mit dem Buche des Lebens und des Todes hat sich herniedergesenkt, wolkengetragen von posaunenden Engeln umringt. Sein Blick geht hinaus in die Weite. Er sieht mehr, als wir auf dem Bilde. Ringsum in der Welt vollzieht sich das Gericht.

Und der Erzengel Michael (nach Daniel 12 der Engel der Auferstehung) ist mitten unter die Menschheit getreten. Seine Stimme ruft die Toten wach. Mit erhobenem Schwert und Schild weist er sie hinauf vor des Richters Thron. Die Seligen steigen im schwebenden Reigen aufwärts. Die Verfluchten sind geteilt in ihren Wünschen. Die einen wollen hinauf zum Licht in kühnem Trotz oder in letzter Reue. Die andern verhüllen die Augen in namenlosem, bitterem Weh. An diese gellende Dissonanz hat der Künstler auf selber Höhe des Bildes den großen Faustgedanken gereiht: Ein Weib, vom Teufel nach dem Höllenschlund gezogen, wird vom Schwerte des Engels herausgehauen: „Sie ist gerichtet — gerettet!"

Droben zur Linken Christi halten Engel Wacht an der Pforte des Paradieses. Mit ihren Waffen treiben sie die Kühnen hinab, die im Leben verwegen, auch im letzten Augenblick das Äußerste wagen. Wir können diesen Titanen unsere Teilnahme nicht versagen. Nicht ohne Absicht hat Cornelius als die markanteste Gestalt der Verfluchten den König geschildert, den die Teufel in kühnem Sturz in die Tiefe jagen. Es ist der König, der die Krone entweiht und seines Volkes Rechte zertreten hat. Es ist eine geniale Erfindung des Meisters, wie der Teufel dem König die goldene Krone in den Schädel drückt, daß sie zur blutigen Dornenkrone wird. — Ein gemaltes Bild zu Schillers Wort: In Tyrannos! Unten sitzt der Fürst der Hölle, den Judas Ischariot und Segest, die Verräter des Gottessohns und des Vaterlands, mit den Füßen zermalmend.

Nicht denselben Eindruck macht die Gruppe um den Höllenfürsten. Cornelius hat die Höllenqual der mittelalterlichen Darstellungen übernommen. Aber er hat nicht mehr die Naivität jener Zeit für sich. Über den Höllenfürsten wehrt sich der Neidige, der selbst in der Hölle seinen Kameraden nicht loslassen mag. Der dicke Schlemmer hofft noch auf Erlösung. Der Geizige hat sich an seinen feisten Rücken geflüchtet, um sein Geld vor dem Teufel zu bergen. Der Zornige lugt unter dem Schlemmer hervor und einer Dirne Leib wird neben ihm zerfleischt. Den Faulen schleppt ein Teufel auf dem Rücken zum ewigen Feuer. Lucifer der Höllenfürst thront in trutzigem Widerstreben. Seine Opfer sind ihm sicher. Triumphierend blickt er nach dem Schild des Erzengels Michael. Drei finstere Gestalten schleichen sich heran zum Thron: Zwei in Mönchskutten und einer im Predigerrock. Diese Gruppe hat die Zeitgenossen lebhaft beschäftigt. Es sind drei Heuchler im Priestergewand, die hoffen, den Satanas noch in der Hölle zu überlisten. Man sagte: der im protestantischen Predigerrock sei ein Katholik, der sich in die Hülle der gereinigten Glaubenslehre gesteckt hat, um durchzukommen. Andere sagten und Hermann Grimm hat das noch geglaubt, der Priester sei Luther.

Manche haben im Schlemmer den Goethekopf finden wollen. Cor-

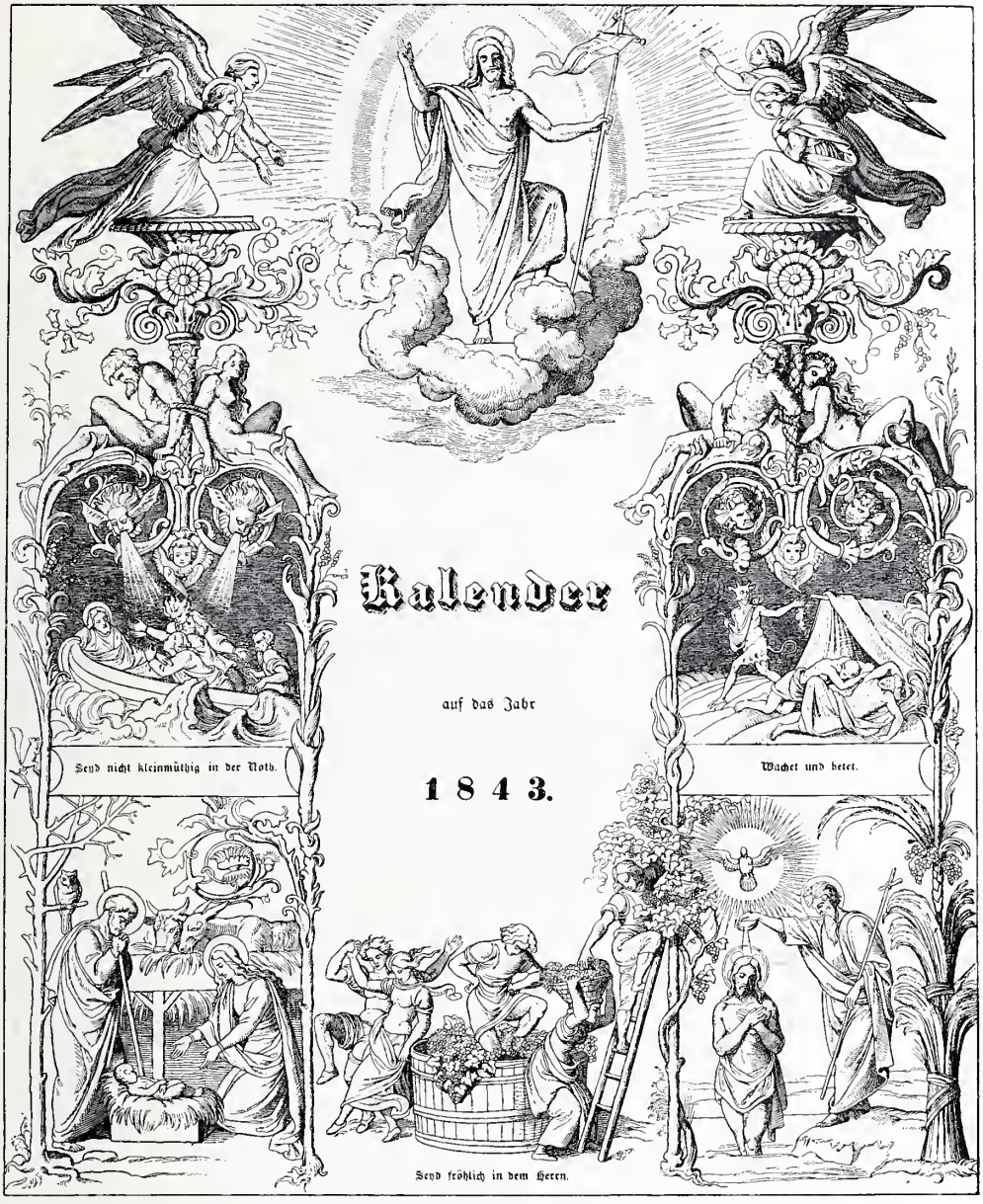


Abb. 84. Titelblatt des Cottaschen Kalenders. Gez. 1841. Holzschnitt.

nelius hat später dem Streit durch seine bestimmte Aufklärung an Max Lohde ein Ende gemacht mit den Worten: „Das ist eine infame Lüge! Ich habe einen protestantischen Pfaffen und dicht dabei, ja davor zwei katholische hingesetzt; die Pfaffen bleiben Pfaffen; mögen sie sein, wo sie wollen: die katholischen haben den Rosenkranz, der protestantische heuchelt auf seine Bibel, an die er selbst nicht glaubt.“ — Und auch

Abb. 85. Peter Cornelius. 53 Jahre alt.

von dem angeblichen Goethe sagt Cornelius: „Ist alles infame Lüge, habe nie daran gedacht!“

Cornelius kombinierte in seinen Teufeln mittelalterliche Figuren mit altdeutschen Fratzen und den Vorstellungen des Dante, der den Teufeln neben den Hörnern einen hohen Kamm und zwei Flügel, federlos wie die der Fledermaus, zukommen läßt.

Der Gedanke der Seligkeit ist ein einfacher großer Gedanke. Er machte künstlerisch nicht so viele Motive nötig, wie der Gedanke der Verdammnis. So ist das Reich der Verfluchten größer, Michael etwas zur Seite gestellt. Ich glaube aber nicht, daß Cornelius den dogmatischen Gedanken damit verband, daß die Zahl der Verdammten größer sei. Das widerspricht der Humanität des Meisters. Hätte er den Erzengel Michael in eine Achse mit Christus

gesetzt, so wäre das Bild allzu steif geworden. Christus, der Engel des Lebens und der Erzengel Michael bilden im Bilde eine schiefe Linie. Damit ist das Prinzip der Bewegung und der Zug hinüber zur Rechten, zu den seligen Geistern mit tiefem Sinn und feinen künstlerischen Mitteln gegeben.

Zu Füßen des Erzengels sehen wir den Übergang aus der Hölle zum Himmel.

Der Siege göttlichster ist die Vergebung. Das Faustmotiv droben über den Heuchlern — hier ist es Ereignis geworden. Droben haut der Engel die Seele aus den Krallen des Dämons. Hier unten, wenn auch noch vom Teufel zurückgehalten — hat Gretchen das Tor des Paradieses überschritten:

„Unter der Schwelle siedet die Hölle ... Ihr Engel, ihr heiligen Scharen, lagert euch umher, mich zu bewahren!"

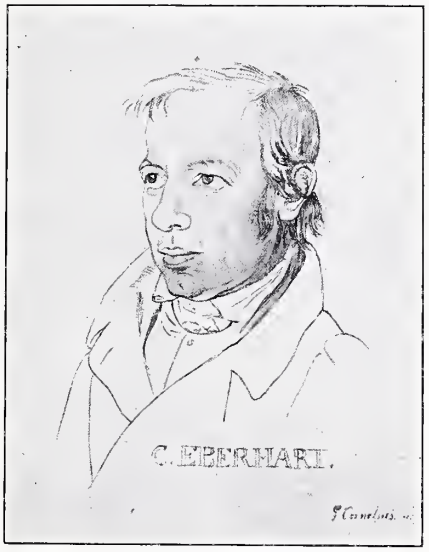


Abb. 86. Handzeichnung aus dem Münchener Kupferstichkabinett.

Der Engel des Herrn hält schirmend Schwert und Schild über ihr Haupt. Ein zweites Liebesmotiv schließt sich an — ein Gegensatz zur begnadeten Sünderin: Zwei Liebende, die das Leben getrennt, schmückt der Engel mit dem Kranze.

Ein drittes Motiv der Liebe, — Schwester- oder Freundesliebe klingt an in zwei Frauen, die an der Erde knien und selig ihr Aufgehobenwerden zum Himmel erwarten. Die Frauengestalt daneben scheint die Auferstehung des Leibes aus dem Grabe zu versinnlichen. Darüber zwei Freunde vom Engel geführt; der dritte im Bunde hinter ihnen ist König Ludwig, der Stifter. Der Zug aber der aufschwebenden Geister beginnt von der Erde her: von Engeln geleitet der große Dante. Fiesole, il fra beato angelico, zieht ihm voran, über ihnen Chöre der Seligen. Sie reichen sich die Hand. Über den Frauen zur Linken ein Papst und ein Bischof und neben ihnen zwei Männer. Wer sind diese zwei? Über ihnen sind keine bestimmten, geschichtlich charakterisierten Figuren mehr, nur oben ein Mönch. Aber: Dante — Fiesole — Papst — Bischof — und daneben zwei Männer, von denen der eine etwas hat vom Kopfe des Albrecht Dürer und der andere ein so porträtähnliches, fast unschönes rundes Antlitz mit großen feurigen Augen und massigen Zügen — Luthern nicht unähnlich! ..... Doch wir haben kein Bedürfnis, Luther dorthin von einem Maler versetzt zu sehen.

An die Dürer ähnliche Gestalt schmiegt sich eine wunderbar schöne Frau an. Es mag die Schönheit sein, die dem einsamen deutschen Künstler als Genius zur Seite stand, der ihn aufhub zu lichten Regionen!

Die letzten Tage in München.

Es ging ein Flüstern von Reihen zu Reihen beim Künstlerfeste zu Ehren der vollendeten St. Ludwigsfresken am 16. November 1840, daß des Cornelius Abschiedstag gekommen sei. Der stand näher als die meisten dachten. Am 23. Oktober 1840, also drei Wochen vor dem Münchener Fest, hatte Peter Cornelius an Freund Bunsen schon sein klares Programm für seine zukünftige Arbeit in Berlin geschrieben.

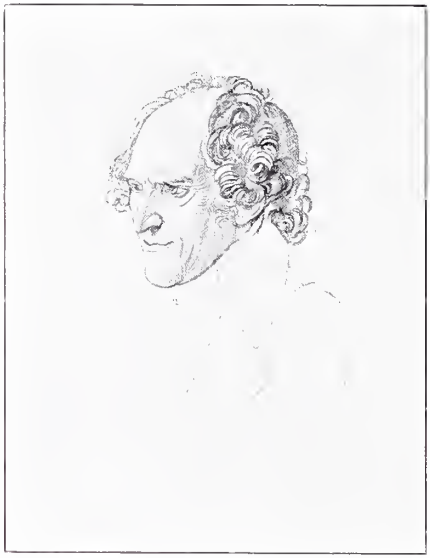


Abb. 87. Prof. Röschlau in Landshut. Handzeichnung aus dem Münchener Kupferstichkabinett.

Am 1. November waren, ohne Wissen des Cornelius, die Würfel schon gefallen. Mit der Gelassenheit des Genies redet er beim Fest vor den Freunden Münchens von dem Abbruch seiner bisherigen Künstlerlaufbahn. Erst als die Weihnacht vor der Türe stand, am 22. Dezember 1840, erfährt er, daß der Preußenkönig seine Forderungen genehmigt hat. Im Januar 1841 nahm Peter Cornelius schriftlich Abschied vom König. — Ein Mann — ein Wort!

Was der König dem Künstler antwortete, ist verloren gegangen. Vielleicht hat es Cornelius der Welt nicht überliefern wollen. Der König war wütend. Ernst Förster wurde durch den Flügeladjutanten in des Königs Kabinett beschieden. Hören wir ihn selbst:

„Ohne viele Umwege kam derselbe auf die Ludwigskirche zu sprechen. „Was sagen Sie zu den Malereien der Ludwigskirche, zum Jüngsten Gericht?“ „Ich kann nur wiederholen,“ erwiderte ich, „was ich öffentlich ausgesprochen: es ist ein großes, höchst bedeutungsvolles Werk, und was man etwa daran vermissen könnte, ist sehr viel geringer, als was man daran besitzt.“ — „Aber Sie müssen zugeben, Cornelius ist kein großer Maler!“ — „Dann, Majestät! ist er mehr, als das: er ist ein großer Künstler, ja der größte der lebenden!“ — „Aber ein Maler muß malen können, sonst kann ich ihn nicht brauchen!“ — „Das ist sehr beklagenswert. Und Cornelius geht, und wir werden es schwer empfinden; denn schon seine Gegen-

wart hält die Kunst auf der Höhe und scheucht von Irrwegen zurück; wir büßen viel ein; aber Ew. Majestät verlieren eine Perle aus Ihrer Krone!“ Das war — für meine Überzeugung nicht, aber — für des Königs Anschauungen zu viel! Er wurde sehr heftig. „Nicht an Cornelius ist die Kunst in München gebunden! Ich, ich der König, bin die Kunst von München!“ Und so leidenschaftlich wurde Se. Majestät, daß, offenbar erschreckt durch seine laute Stimme und besorgt für ihn, die Königin ins Zimmer trat; dann aber durch ihre bloße Erscheinung den Sturm beschwichtigte. Doch ganz hatte er sich nicht gelegt; denn Schnorr, H. Heß und Kaulbach berichteten mir, daß noch an demselben Tage der König bei ihnen gewesen und mich verklagt habe wegen meiner Äußerung über den Verlust, den das Münchener Kunstleben durch den Fortgang von Peter Cornelius erleide.“

Abb. 88. Therese v. Schilcher. Handzeichnung aus dem Münchener Kupferstichkabinett.

Man hat gesagt, daß der überragende Ruhm des Cornelius in München dem König unbehaglich wurde, daß dessen Triumph im Jahre 1838 in Paris seine Gereiztheit gesteigert. Der Ausfall: „Ich, ich der König, bin die Kunst von München!“ wird das wohl bestätigen.

An der Tiber bei Becherklang und deutschen Zukunftsträumen trafen sich ein Fürst und ein Künstler, die eine Generation die deutsche Kunst beherrschten, jeder in seiner Art. An der Isar gingen sie auseinander. Der normale bureaukratische Instanzenweg des Ministeriums hat den Bund von König und Künstler geschieden.

Der Frühling zog eben in die schönen bayerischen Berge um die Gestade des Starnberger Sees, wo des Cornelius größter Nachfolger bald seinen deutschen Traum träumen sollte — Moritz von Schwind —. Da huben Veilchen und Primeln an zu sprossen und die bergfrischen Wasser im See rauschten geheimnisvoll. Eine große Zeit war zur Rüste gegangen. „Die Kunst in München verbarg weinend ihr Gesicht, als ihr guter Genius sich von dieser Stadt wandte.“

Berlin. Meisterjahre bis zum Tode 1867.

1841—1867.

1841—1847. Der Glaubensschild. — Die Entwürfe zum Campo Santo des neuen Berliner Doms.

Auf der Höhe.

Am 12. April 1841 reiste Peter Cornelius mit seiner Frau und seiner Tochter von München über Dresden nach Berlin. In Dresden wurde das üblich gewordene Corneliusfestmahl gehalten, bis über die Mitternacht hinaus saß man bei perlendem Wein und heiterer Rede und Sang. Am 22. April kam Cornelius in Berlin an. Aus den noch in München gepflogenen Verhandlungen erfahren wir am klarsten die Motive und Erwartungen, die ihn in die Residenz des Preußenkönigs geführt haben.

Am 7. Juni 1840 bestieg den preußischen Thron König Friedrich Wilhelm IV — der Romantiker auf dem Throne der Cäsaren, wie ihn David Friedrich Strauß genannt hat. Schon die ersten Regierungsakte waren Zeichen eines frei und edel gesinnten Herrschers. Freisinnige Männer rief er in sein Ministerium. Er gab Flüchtigen die Heimat wieder, war des Alexander von Humboldt größter Freund, Bunsen war sein Vertrauter, Schelling holte er von München, die Gebrüder Grimm, Mendelssohn, Rückert und andere erlesene Geister aus Wissenschaft und Kunst scharte er um seinen jungen Thron. Cornelius hörte davon. Das ermutigte ihn zu dem kühnen Schritt, wenige Monate nach des Preußenkönigs Thronbesteigung an ihn zu schreiben. Cornelius ließ diesen Brief durch Bunsens Vermittlung an den König gehen. Er stellte es Bunsen anheim, diesen Brief, den er drei Wochen zur reiflichen Überlegung zurückgehalten hatte, ins Feuer zu werfen oder abzusenden. Bunsen zog das letztere vor und machte dazu dem König noch den genialen Vorschlag, die Akademie der Kunst in Berlin zu reformieren, Schadow als Direktor zu lassen und an die Spitze jeder der vier Künste die Meister Schinkel, Rauch, Cornelius und Mendelssohn zu stellen.

Abb. 89. Christi Einzug in Jerusalem. (Glaubensschild-Rundfries.)

„Welch ein Viergespann!“ ruft er aus. „Bunsens Brief faßte, wie Hermann Grimm sagt, das damalige europäische Urteil über Cornelius zusammen. Man betrachtete seine Werke mit Ehrfurcht. Niebuhrs Prophezeihungen waren nun doch wahr geworden. Goethes und seiner Privatabneigungen erinnerte man sich kaum mehr. Cornelius nahm in Deutschland eine Stellung etwa ein, seiner geistigen Wucht nach, wie sie Goethe innegehabt. Der Streit zwischen den Hellenikern und Nazarenern war zu Boden gefallen; beide standen als gemeinsame Vertreter der idealen Kunst jetzt den emporkommenden Realisten gegenüber, denen die Vorstellung des Historischen in voller, nachweisbarer, echter Wirklichkeit als Höchstes vor Augen stand.“

Cornelius träumt nun den Traum eines behaglichen, möglichst ungestörten Künstlerlebens. Von der Akademie will er getrennt sein.

Hermann Grimm sagt: „Viele Berühmtheiten waren nach Berlin berufen worden: keiner von diesen Männern erschien in solchem Ruhmesglanz wie Cornelius. Keinem war, wie ihm, eine Deputation des Berliner Magistrats entgegengegangen, um auszusprechen, daß man Heil und Segen für die Kunst und für das Vaterland von seiner Anwesenheit erwarte.“

Der Künstler spricht wohl selbst davon, daß er zu Anfang keinen allzuleichten Stand haben werde; aber er hat nicht mehr die revolutionären Ideen, wie bei seinem Einzug in München 22 Jahre zuvor. Sein Schwager Brüggemann war von Düsseldorf ins preußische Kultusministerium als vortragender Rat berufen worden, ein theologisch vorgebildeter Schulmann, von der freisinnigen Richtung des Hermes. Auf das Familienleben in diesem Hause freute sich Cornelius behaglichen Sinns. Es wird ihm dabei „jung, frühlingsmäßig, lustig zumute“. Daß der Schwager daran denkt, einen „ordentlichen Weinkeller zu formieren, ist ein Beweis, daß die Götter ihn noch immer mit hoher Weisheit begaben!“

Herzlich war der Willkomm des Preußenkönigs, der den Künstler gleich am Tage nach seiner Ankunft in Berlin zu sich beschied. Ein großes Fest gab die alte und junge Künstlerschaft.

Cornelius malte zunächst an seinem Ölbild für den Grafen Raczynski: „Christus in der Vorhölle.“

Aber bald rief der König. In seine junge Herrscherfreude, den größten deutschen Maler der Zeit nun um sich zu haben, mischte sich der Schmerz, den größten deutschen Architekten, einen Meister der Antike, wie Cornelius, Karl Friedrich Schinkel, einem dunkeln Todesgeschick verfallen zu sehen. Schinkel, mit dem Geiste des Perikleischen Zeitalters gesalbt, hatte seinem König bei dessen Thronbesteigung große Aufgaben der Architektur zur Ausführung als Morgengabe gereicht. Aber der Geist des idealen Baumeisters, der Träume schaute, die heute eines Königs im Bauen wert wären, war gebrochen. Christian Daniel Rauch, der alte Paladin der Preußenkrone, mit Cornelius, Thorwaldsen

Abb. 90. Grablegung und Auferstehung. (Rundfries zum Glaubensschild 1842.)

und Canova von Rom her befreundet, ein Bahnbrecher des idealen Realismus in der Plastik, war nach Schinkel des Königs Vertrauter in Sachen der Kunst. Nun trat Peter Cornelius in den engen Reihen dieser Paladine.

Der König wollte den beiden Hauptwerken seines Architekten — dem Museum und dem Schauspielhaus — den abschließenden malerischen und plastischen Schmuck geben. Cornelius wurde für beide Aufgaben zu Rate gezogen und ihm für die Ausschmückung der Vorhalle die Oberleitung übertragen. Schinkel, auch als Monumentalmaler voll Ideen, hatte Entwürfe für diese zwei großen Fresken entworfen: die Entwicklungsgeschichte der Menschheit in Mythos und Geschichte. Cornelius übergab den altbewährten Schülern Hermann und Stürmer die Arbeit. Es waltete kein glücklicher Stern darüber.

Dem Meister wurde es nicht leicht, sich in Berlin einzuleben. Schelling, der Proteus der Philosophie, war im Begriff, seine philosophischen Ansichten umzudenken und die einst engen Beziehungen begannen bald, sich zu lockern. Dafür gewann Cornelius freilich neue Freunde in Alexander von Humboldt, in den Brüdern Grimm, im Bildhauer Rauch und anderen.

In die gesellschaftlichen Formen der Berliner Geheimratswelt fand sich unser Peter Cornelius sehr schlecht. Er schätzte den Geist, liebte die Form in der Kunst, aber im Leben hatte er am Rhein, am Tiber und an der Isar gelernt, daß zum freischaffenden Künstler auch ein freies Leben gehöre. Köstlich erzählt Riegel, wie Cornelius einst in einen Biergarten ging, wo Münchener Bier zum erstenmal für die Berliner Kehlen geschenkt wurde. „Die gesellschaftlichen Philister schlugen die Hände über dem Kopfe zusammen und fanden es beispiellos, daß der große Cornelius „in den blauen Himmel“ gegangen!“

In das etwas monotone Leben kam Bewegung durch einen Auftrag von der Königin von Portugal im Schloß zu Lissabon, und durch eine planreiche Herbstreise zu dem mit fast exaltierter Leidenschaft ihn verehrenden Lord Manson. Der Lord starb, aber die englische Reise war doch nicht unfruchtbar. London bot ihm mit seinen Parthenonskulpturen im britischen Museum höchste künstlerische Anregung. In öffentlichen und privaten Kunstsammlungen machte er seine Studien, vielfach im Verkehr mit der Künstlerwelt, vor allem mit Eastlake, dem Haupt der Kommission zur Ausschmückung der Parlamentshäuser. Die Königin hatte Fresken gewünscht. Eastlake, dieser Kunst unkundig, ließ sich von Cornelius beraten.

Auf der Heimreise erkrankte Cornelius an einem Augenleiden. Man fürchtete für seine Sehkraft. Von nah und fern kamen dem Leidenden Boten der Teilnahme und Sorge für den großen Meister. In der Stille der Dunkelkammer aber traten dem Künstler die Bilder aus London vor das innere Auge: der Parthenonfries und die Kartons von Hamptoncourt, — des Phidias und des Raffaels heilige Kunst!

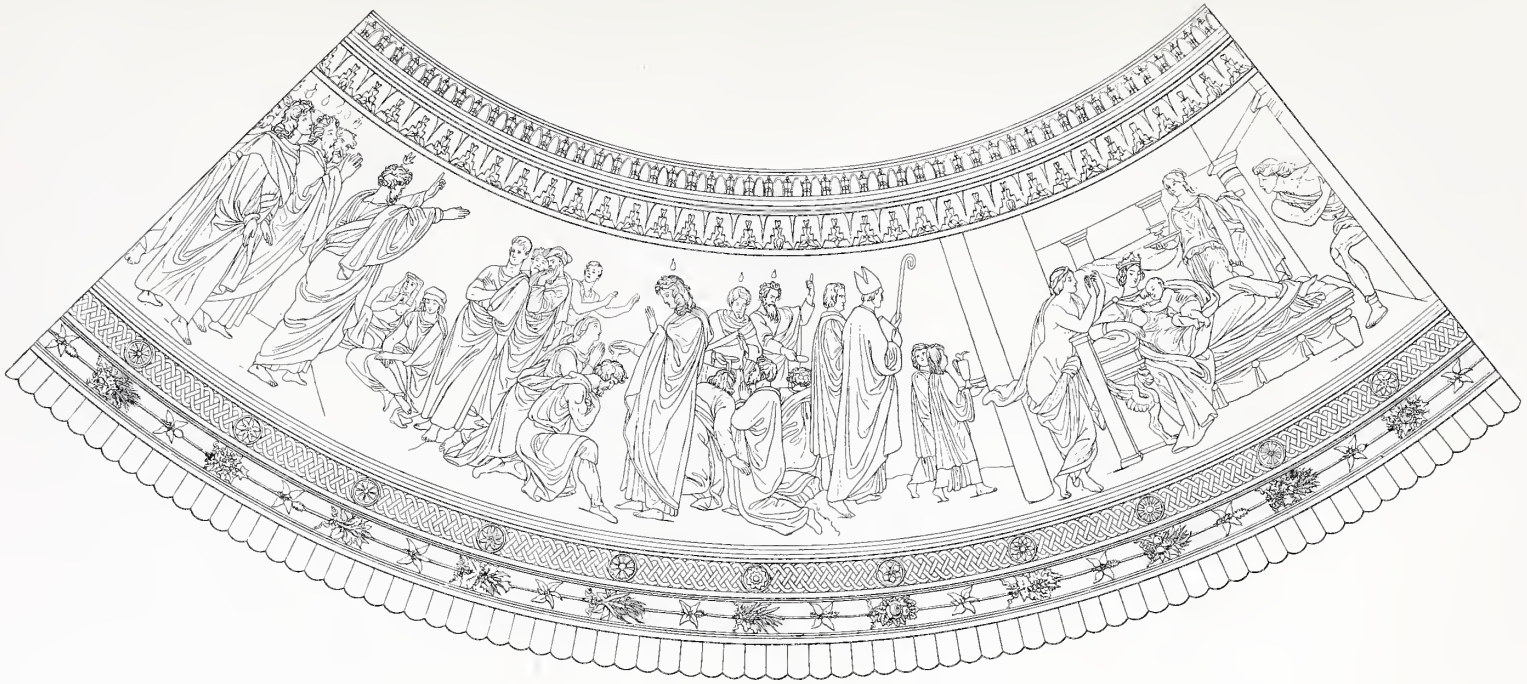


Abb. 91. Pfingsten und Taufe durch die Apostel. Mutterglück der Königin zu England. (Glaubensschild 1842.)

Nach seiner Gesundung übertrug ihm der neue Herr und König zunächst ein Werk, das nur eine Gelegenheitsarbeit war und doch mehr als eine bloße Übung der Hand für Höheres gelten mag. „Der Glaubensschild“ sollte das Patengeschenk des Königs Friedrich Wilhelm an sein Patenkind, den Prinzen von Wales, sein. Cornelius hat das Werk in sechs Wochen entworfen. Fünf Jahre haben hervorragende Künstler und Kunsthandwerker an dem Schild gearbeitet. Die dem Spender vorschwebende Idee will sagen, daß das Patenkind mit diesem Schild symbolisch des bösen Feindes Ansturm abschlagen solle, wie Faust den Mephistopudel mit dem Kruzifixus. Cornelius hat das Werk (Abb. 89—92, siehe auch das Einschaltbild) selbst also beschrieben:

„Der Mittelpunkt des Schildes zeigt den Mittelpunkt des christlichen Glaubens und Lebens in Christus, der da spricht: „Wer mich kennt, kennt den Vater.“ Er ist der Weg zum Vater, die Wahrheit und das Leben. Den Fußpunkt der Arabesken, in dem auf die Mitte des Schildes gelegten Kreuze bilden die vier Evangelisten mit den Evangelien als der Quelle der durch Christus geoffenbarten Wahrheit; die zwischen den Kreuzarmen liegenden vier Felder stellen die Quelle des wahrhaften Lebens und der höchsten Gnaden, die beiden Sakramente der evangelischen Kirche dar, sowohl in ihren typischen Vorbildern des Alten Testaments, als in ihrer Erfüllung im Neuen Bunde, die Taufe neben dem Felsenbrunnen des Moses, und das Abendmahl neben der Speisung der Israeliten mit dem Manna. Als die Blüten der durch Christus uns gewordenen Wahrheit und Gnade, tragen die Spitzen der Arabesken die christlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der alle Tugenden und Seligkeiten umfassenden Gerechtigkeit. Zu dem Mittelpunkte Christus bilden die Peripherie die von ihm in alle Welt gesendeten Apostel, Petrus unter dem Glauben, Jakobus unter der Hoffnung, Johannes unter der Liebe und Paulus unter der Gerechtigkeit gestellt.

Der Schildrand umgibt einen doppelten Zug, den Einzug des Königs von Ewigkeit in Jerusalem, damit er die Versöhnung der Menschheit mit dem Vater durch seinen Tod vollbringe und seine Kirche auf Erden bis zur Vollendung der Zeiten gründe, und den Zug eines christlichen Königs zur Taufe eines neugeborenen Prinzen.

Aus dem Palmenwalde rechts geht der feierlich-ernste Zug hervor, Christus unter der die Charitas tragenden Arabesken, die Eselin von Petrus, Jakobus und Johannes geführt; die Insignien des Königs tragen Engel vor ihm her, unter welchen die Kindlein fröhlich Blumen streuen; zwei Pharisäer zeigen die dem Herrn abgewendete Gesinnung; aus der Stadt kommt ihm ein Zug mit Spiel und Gesang entgegen; an dem Tor sitzt die Jerusalem mit der Mauerkrone auf dem Haupte und den Gesetztafeln auf dem Schoße in tiefem Nachsinnen, innerhalb der Stadt empfängt Judas von dem Sandherin das Blutgeld; nach vollbrachtem Opfertode wird der Leichnam des Herrn in das Felsengrab getragen, aus welchem er auf der andern Seite wieder aufersteht. Er sendet den verheißenen heiligen Geist, und mutig verkündet Petrus das Wort des Herrn und die Apostel nehmen Gläubige von allen in Jerusalem versammelten Völkern durch das Sakrament der Taufe in die von dem Herrn gegründete Kirche auf, deren Mitglied auch der neugeborne Prinz werden soll.

Der Glaubensschild. (Innerer Teil: Das Kreuz. Umrißzeichnung. Gestochen in 6 Blättern von Hoffmann u. Schubert 1842.

Zu diesem Zweck schreitet aus der Mitte der taufenden Apostel ein Bischof mit dem das Taufwasser tragenden Knaben dem Gemache der Königin zu, welche den königlichen Taufzeugen erwartet und von dem hereineilenden Boten eben die Nachricht von seiner Ankunft empfängt. Links von dem Palmenwalde trägt nämlich das Schiff, von einem Engel gesteuert, den König als christlichen Pilger auf dem Ozean der Küste Englands zu, an welcher der Schutzpatron des Landes, der heilige Georg ihn empfängt, und wo zu seiner Begrüßung der Prinz Albert und der Herzog von Wellington mit seinem Waffenträger die Schale der Gastfreundschaft darreichend, des ankommenden Königs harren."

Kunstgeschichtlich von Bedeutung ist unter den Darstellungen die Form, die Cornelius dem traditionellen Typus des Abendmahles zu geben wußte. Leonardos beherrschender Gedanke waren die Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verraten!" Cornelius, vielleicht angeregt durch Luca Signorelli und noch mehr durch Erwägungen nach der Bibel, wählte den Moment der Einsetzung des heiligen Abendmahls. Christus hat sich hoch erhoben und hält mit großer Gebärde Brot und Wein dar. Durch diese Haltung Christi kommt der glaubensgeschichtliche Gehalt des neuen Mahles zu noch tieferem Ausdruck als bei Leonardo.

Der Glaubensschild fand seine Bewunderer und seine Tadler. Die Tadler, soweit sie nicht Neider waren, hatten nicht mit Unrecht sofort eine große monumentale Leistung von Cornelius, dem vielgefeierten Reformator der deutschen Kunst, erwartet, aber nicht kleine, feine Zeichnungen, deren Wert die äußere Betrachtung nicht erschöpft. Man wollte von Cornelius etwas Gemaltes sehen — die einen aus Neugierde, die andern in ehrlicher Meinung, daß Cornelius sich als „Maler" erst den Meistertitel erwerben müsse — wenigstens für Berlin.

Inzwischen malte Cornelius gelassen weiter an seinem Ölbild: „Christus in der Vorhölle". Oktober 1843 wird das Bild fertig. Schon die mittelalterlich mystische Art des Stoffes schreckte die Berliner ab. Förster sagt in trefflicher Ironie: „Überdies stand ja im 19. Jahrhundert die Höllenfahrt Christi auf einem zusamt dem Teufel überwundenen Standpunkt."

Es war für Cornelius ein Glück, daß er es nun gründlich mit dem großen Publikum verdorben hatte. So konnte er mit innerer Berechtigung sich zurückwenden vom lauten Markt zum stillen Jugendtraum. Und dazu reichte ihm sein schirmender Genius noch einmal die Hand und ließ den Sohn der Kunst nicht mehr los — den Schild der großen Einsamkeit über ihn haltend, bis der schweigende Tod an ihn herantrat.

Die ersehnte letzte große Aufgabe kam. Der neue König beschloß, dem Herrn der Herren einen neuen Tempel zu bauen. Der unscheinbare Dom neben dem mächtigen Königsschloß zu Berlin sollte einem monumentalen Riesendom weichen. In der Art des Campo Santo zu

Pisa war eine offene Friedhofhalle mit der Fürstengruft des Königlichen Hauses angegliedert gedacht.

Ehe wir das letzte Werk des Meisters, an dem er ununterbrochen 23 Jahre gearbeitet hat, im Zusammenhang der Entstehung und der Schicksale besprechen, sei über die Berliner Jahre noch abschließend berichtet.

Während man in Berlin den Meister mit frivolem Witz totschlug, klang ihm von jenseits der Vogesen — von Paris — und von jenseits des Meeres, von England herüber reichliche Anerkennung. Den Engländern imponierten die genialen Vorschläge des Cornelius für die Fresken ihrer Parlamentshäuser so sehr, daß sie dieselben sich zu eigen machten.

Die aufblühende deutsche Neuromantik sammelte die Strahlen ihrer nationalen Begeisterung in dem einen Brennpunkt — im Kölner Dom. Er sollte ausgebaut werden und sein Inneres eine Schmuckhalle deutscher Kirchenkunst werden.

Cornelius wurde die Entscheidung über die innere Ausmalung in die Hand gelegt, indes der Ausbau nur langsam voranschritt. Cornelius hatte 1842 Eduard Steinle in Frankfurt zur Ausmalung des Domchors vorgeschlagen. Der König von Preußen hatte 1000 Louisdors dazu gestiftet. Da aus Mangel an Mitteln statt Fresko- Temperamalerei gewählt werden sollte, trat Cornelius im Verein mit dem Baumeister Zwirner energisch für das würdigere Fresko ein.

1842 war seit langen Jahren das ereignisreichste Jahr für unseren Meister. Im Mittelpunkt stehen die Campo Santo-Kartons, dann allerlei Raten und Taten, darunter auch 7 Kartons zu 3 Glasfenstern für die mittlere Kapelle am Toreingang des Doms zu Schwerin.

Ein Maskenfest des Jahres 1843 veranlaßte den König, Cornelius zu Entwürfen für lebende Bilder aus Tassos Befreitem Jerusalem aufzufordern. Cornelius, dem lebende Bilder wenig zusagten, entwarf in 6 Tagen doch 6 Bilder und ließ sie später auf Bitten der Freunde radieren; wir haben die in großen feinen Umrissen gehaltenen Bilder wiedergegeben. Sie stellen dar:

1. Der Engel Gabriel erscheint dem Herzog von Bouillon. — 2. Das Heer der Kreuzritter kommt vor Jerusalem an. — 3. Armida sucht Hülfe bei Gottfried von Bouillon. — 4. Herminia und Chlorinde bei den Hirten. — 5. Tankred tauft die sterbende Chlorinde. — 6. Herminia erblickt den ohnmächtigen Tankred. (Abb. 93—98.)

Cornelius stieg auf die Höhen des Ruhms. Von vielen Seiten trafen Orden ein, Doktorate, Medaillen, Adressen, Auszeichnungen aller Art. „In seinem Hause," erzählt Grimm, der später auch Hausfreund war, „versammelte sich die Berliner einheimische Aristokratie des Geistes und die der Fremden."

So verstehen wir, daß König Wilhelm stolz war auf den gewonnenen Stern an seinem Throne. Es war ein großer Unterschied zwischen dem alten und neuen Herrn des Künstlers. König Ludwig hatte eine un-

Abb. 92. Rundfries zum Glaubensschild. Vater und Freund erwarten die Taufzeugen. Der König als Taufzeuge naht im Schiff.

bändige Naturkraft, die für das jeweilige Objekt seiner poetischen Begeisterung alles einsetzte. Auch Friedrich Wilhelm war ein Feuergeist mit künstlerischen Idealen. Paläste und Kirchen bauen, Kunstwerke ankaufen und bestellen, wie ein Souverän aus alten Tagen seinen kostbaren Neigungen leben — war ihm Herrscherbedürfnis. Daneben trat aber immer eine kritische Bedachtsamkeit, die aller Begeisterung die Spitze abbrach. War der König selbst Künstler mit romantischen Träumen, ein Schüler Schinkels, so war er auch Gelehrter mit historischen Überzeugungen, die ihn in Kunst und Politik beherrschten. Er war ein Systematiker, der für seine Regierung ein Programm mit auf den Thron brachte und in dieses Programm paßte Cornelius, der Ideale, ausgezeichnet. Das fühlte Cornelius, noch ehe er die künstlerischen Pläne des Königs kannte.

Der König beabsichtigte, dem Meister ein eigenes Haus mit großen Werkstätten vor dem Brandenburger Tor neben der Villa Raczynski im Tiergarten zu bauen und führte die Absicht auch aus. Er suchte Cornelius zu beschäftigen, wo es möglich war.

Für die von Stüler an das Mausoleum zu Charlottenburg angebaute Apsis sollte Cornelius einen Karton zeichnen. Cornelius verband Irdisches und Himmlisches und stellte den toten König Friedrich Wilhelm III und seine Gemahlin, das Ideal der deutschen Frau, die Königin Luise dar, wie sie beide am Throne Christi ihre Krone niederlegen. Pfannschmidt, der Schwiegersohn Hermanns, hat in Vertretung desselben, unter Benützung von Cornelius Entwurf, das Fresko gemalt.

Von allerlei kleinen Aufträgen sehen wir ab. Der König und der Künstler hatten sich bald schon in ihren höchsten Idealen gefunden, noch ehe die Welt etwas davon erfuhr.

Wir wissen, des Peter Cornelius letztes Lebensziel war ein christliches Epos vom Anfang bis zum Ende der Dinge. Dies Werk monumentaler Malerei entsprach so sehr den Gedanken des Königs, daß dieser unter den Eindruck kongenialer Verwandtschaft sich versetzt fühlen mußte. Und diese Verwandtschaft ging zunächst nicht von der Kunst, sondern von der Religion aus. König Friedrich Wilhelm war der Romantiker aus einer Zeit, da die Konfessionen friedlich nebeneinander wohnten und man den romantischen Traum einer allgemeinen christlichen Kirche im Stil des Urchristentums wagen konnte. Katakomben und altchristliche Basiliken waren des Königs Vorliebe. Es vollzog sich in seinen kirchenpolitischen Anschauungen eine Mischung humanistischer, hierarchischer und doch liberaler Kirchlichkeit, die das Volk von 1840 nicht mehr verstand. Um so besser verstand ihn der eine Cornelius, der von der entgegengesetzten Seite her kommend, dieselben urchristlichen Ideale einer versöhnten, allgemeinen christlichen Kirche hatte. Darum trug er kein Bedenken von der katholischen Ludwigskirche in einen protestantischen Campo Santo überzusiedeln.

Ja er glaubte, dort der höheren allgemeinen, urchristlichen Idee viel reiner und freier dienen zu können.

So erhielt Cornelius nach persönlichen Verhandlungen im Laufe des Jahres 1843 den bestimmten Auftrag zur Ausschmückung der Friedhofhalle des neuen Doms. Es war ein vaterländischer Auftrag, nicht wie in München, ein königlicher Privatauftrag. „Seine Kunst," sagt H. Grimm, war in die hohe Politik aufgenommen. Gerne gewährt ihm der Monarch einen Winterurlaub für Rom, dem er ja schon so große Inspirationen

Abb. 93. Der Engel Gabriel erscheint Gottfried von Bouillon.
Sechs Zeichnungen zu Tassos befreitem Jerusalem. 1843. Radiert von Eichens.

verdanke. Die Früchte dieser Reise werde das Vaterland selbst als Schöpfungen seines Geistes für das Campo Santo genießen.

Der gute König konnte nicht ahnen, wie gefährlich es war, den Künstler ins Land der Sonne zu senden, in die ewige Roma, von der der Künstler einmal sagte: „Nehmen Sie die 365 Tage des Kalenderjahres und die 70 Jahre des Menschenlebens, so können Sie in Rom an jedem Tage etwas anderes studieren."

Als der Herbst über die nordische Heide zog, wanderte Cornelius nach Rom. Um die nahende Weihnacht schreibt Cornelius von Rom an

den Schwager Brüggemann, daß sie einen Frühling haben, so schön wie noch nie. Die Stanzen, die Loggien, die Capella Sistina erheben ihn. Ihre Macht über seine Kunst erscheint ihm durch das Alter „geläuterter, inniger, tiefer, heiliger". Er sei, sagt er, schon lange am Werk. „Jeder Atemzug bei dieser Arbeit ist mir tiefe Seligkeit. Wie soll ich's Gott genug danken, daß er mir alles dieses vergönnt hat!"

Harten Abschied nimmt er im Mai des nächsten Jahres 1844. Er hatte die ganze Konzeption innerlich fertig ausgedacht; die Hälfte der Entwürfe fertiggestellt! Er ist gespannt auf das Urteil des Vaterlandes. Der Meister will es achten, aber nicht fürchten! Er macht sich auf Kampf gefaßt. Der König hat den Heimgekehrten mit königlicher Huld überschüttet. Er baut ihm nun das versprochene Künstlerhaus zu lebenslänglicher Behausung an die Stelle, wo heute das Reichstagsgebäude steht.

Als die Campo Santo-Entwürfe 1844 fertig waren, ließ sie Cornelius von Julius Thäter in Kupfer stechen und widmete sie dem König.

Von seinem Campo Santo hat sich Cornelius nicht ablenken lassen. Im Frühling 1844 bat ihn Graf v. Redern um die Zeichnung zu einem großen Vorhang für das neue Opernhaus. Er lehnte ab.

Im Winter 1844/45 vollendete Cornelius die Entwürfe. Im Frühling wollte er mit den Kartons beginnen. Da aber das Corneliushaus nicht fertig war, ging der Künstler abermals nach Rom, wo er eines großen Ateliers, das er für seine Riesenkartons brauchte, sicher war. Seinen kleinen Sohn Gabriel vertraute er Schwester und Schwager Brüggemann zur Pflege an. In München brachten die Künstler dem unvergeßlichen Altmeister einen Fackelzug mit Musik. Cornelius hatte ein Festmahl abgelehnt, da er unpäßlich war. Eine Deputation trug einen vollen Bierhumpen dem Altmeister aufs Zimmer. Ein gemütlicher, herzlicher bajuvarischer Willkommtrunk der Künstlergesellschaft an der Isar. Es war ihnen, als wäre in Cornelius ein Vater und ein Held zugleich wiedergekehrt. Cornelius rang um ein Scherzwort, — aber dem 62jährigen Meister gingen die Augen über. Kurz nur konnte er für die ihrem „alten Mitgesellen in der Kunst" treu bewahrte Liebe danken.

Vor der Glyptothek wurden die Fackeln zusammengeworfen. Sie flammten glühend und brodelnd auf. Jubelruf stieg mit dem Funkenrauch zum nächtlichen Frühlingshimmel empor. Die Schatten geisteten um die Säulenhalle. Es ging ein Raunen und Rauschen durch den Götter- und den Heldensaal. Liebesgeflüster und Waffengeklirr, Meeresrauschen und stürzender Tempel Donnerhall. Unheimlich harrende Nacht lagerte vor dem Weltgericht in der St. Ludwigskirche zur heiligen Dreifaltigkeit. Es war als stiegen und webten Geister zwischen Himmel, Erde und Hölle. Kassandra hat die Höllengeister gesehen. Der Meister lag im Dunkel der Frühlingsnacht — in der alten verlorenen Heimat zu München auf dem Lager. Er dachte an ein verloren Paradies. Der Geist aber führte ihn hin gen Pathmos, wo Johannes, der Evangelist,

Abb. 94. Die Kreuzritter erblicken Jerusalem. (Aus Tassos befreitem Jerusalem. 1843.)

saß und ihm die Gesichte seiner Offenbarung deutete, als eines sterblichen Künstlers letzte Gebilde.

Über den drei Tagen in München lag etwas von Griechenlands Sonne. Der König und der Kronprinz von Bayern waren so herzlich gegen den alten Freund, als wäre nichts geschehen.

Cornelius tat alles, Freund und Feind in München die Größe und Güte seines Charakters fühlen zu lassen. Umgekehrt hat die Münchener Künstlerschaft seinen Campo Santo-Entwürfen fast ungeteilten Beifall gezollt. Viele glaubten, diese Bilder werden die christliche Kunst in neue Bahnen lenken. Sie erkannten, wie sehr Cornelius vom Bann der Tradition sich freigemacht hatte, wie er mit antiker Einfachheit deutsche Natürlichkeit vereinigt hatte. Die Architekten waren entzückt von dem Reiz der Ornamente, die Bildhauer hätten am liebsten die Gruppen sofort in Marmor ausgehauen, die Maler erkannten, vor allem in den apokalyptischen Reitern, daß Cornelius über Raffael und Michelangelo hinaus ein Monument des Erhabensten schaffen werde.

Frohgemut zog dann Cornelius über die Alpen. Bei Ponte Molle, der trefflichen Bruck, stand eine winkende Schar alter lieber Gesellen. Sie hielten die Gläser hoch voll feurigen Orvietoweins und führten ihren Meister im Jubel, wie einen Triumphator, durch die Porta del Populo in die ewige Roma ein.

Er ist fleißig nun wieder mit jugendlicher Kraft, heiter als ein Mann, der selbst von sich sagen konnte „Was in der Jugend man wünscht, hat man im Alter die Fülle!“ In übermütiger Laune entbietet er Schlotthauer nach München seine Grüße — an alle auf der Straße „Von Wengermaier, dem Akademiediener, bis zu Sr. Majestät!“ Durch seinen Schüler Schraudolph, den berggeborenen Sohn von Einödsbach an der Mädelergabel — schickt er die letzte Zeichnung zum Campo Santo in die Heimat. Und die Heimat bringt zum Dank aus des idealen Königs Füllhorn von Plänen schon wieder einen Riesenauftrag zu einem Freskogemälde in die Altarnische des neuen Doms. Der König hatte selbst ein ausführliches Programm des Bildes entworfen; es sollte darstellen: „Das Harren der Kreatur auf den Moment des Weltgerichts.“ Die Beziehungen, die der König dabei auf die Gegenwart verlangte, waren nicht nach dem Herzen des Cornelius. Er ließ den Auftrag zunächst unbearbeitet.

Der erste große Karton — die apokalyptischen Reiter — nehmen ihn ganz gefangen. Trotz Scirocco und größter Hitze arbeitet er im römischen Campagnasommer! In einigen Monaten hat er die vier Reiter im Umriß aufgezeichnet und zwei davon ausgeführt. Die Vollendung des Kartons erforderte dann noch den ganzen Winter. Im April 1846 kehrte Cornelius heim — sich freuend auf die neue schöne Wohnung. Von schwermütigen Ahnungen zugleich erfüllt, daß ihn in Berlin ein kalter Empfang erwarte.

Abb. 95. Armida bittet den Herzog Gottfried um Hilfe. (Aus Tasso. 1843.)

Das neue Haus im Tiergarten bot dem einziehenden Künstler ein festlich-freundliches Gesicht. Große, bequeme Wohnzimmer, hohe, geräumige Ateliers grüßten einladend. Cornelius ging sofort daran, mit dem Karton der apokalyptischen Reiter die Räume festlich einzuweihen. Berlin kam — sah — und versagte. Cornelius ließ sich aber nicht über Gebühr verärgern. Es war den Berlinern die mit historischen Erinnerungen gesättigte Begeisterung der Münchener nicht zuzumuten. Der König hatte ihm ein stattlich Haus gebaut. Seine Mittel und seine Vorstellung von Freundschaft erheischten ein gastlich Haus. Die Frau des Hauses, jene Römerin, die nicht wie die erste Frau im Heimweh nach dem Land, wo die Zitronen blühen, sich verzehrte, sondern sich glücklich pries, eine Deutsche geworden zu sein — diese Frau war der gute Geist des schönen Hauses. Eine erlesene Gesellschaft ging aus und ein, draußen vor dem Brandenburger Tor. Von Alexander von Humboldt ist schon die Rede gewesen, ebenso von Schwager Brüggemann im Kultusministerium. Der alte Jugendfreund Xeller, der einst die Taunusreise mitbeschrieben hatte, kam, etwas brummbärig oft gelaunt. Die Gebrüder Grimm und der junge Hermann Grimm, der nachmalige literarische Freund Kaiser Wilhelms I und seiner Gemahlin; des Peter Cornelius kampfgemuter Paladin, Hermann Riegel, der junge Kunsthistoriker und erste Biograph des Cornelius; Mendelssohn-Bartholdy, der Lieblingskomponist jener Tage; Graf Raczynski, der eklektische Kunstmäcen, der des Cornelius „Christus in der Vorhölle“ neben einen Kaulbach und Overbeck in seine Galerie stellte; Wilhelm Schirmer, der anerkannte Pfadfinder der deutschen Landschaft, und noch manch ein anderer Gast — kehrten ein. Die Sonntagnachmittage fanden meist eine treffliche Gesellschaft erster Männer deutscher Kultur. War es auch nicht „tout Berlin“ — es war doch ein Teil derer, deren Namen heute in der Geschichte des Volks mit goldenen Buchstaben geschrieben stehen, deren Beifall dem Meister genügt hat.

Die Tragödie des Jahres 1848.

Das Jahr 1848 war für unser deutsches Vaterland der Prolog zu einem neuen deutschen Drama in der großen Weltgeschichte. Für den größten der zeitgenössischen Künstler war es ein tragischer Zusammenbruch der kühnsten Träume, die je ein Künstler in deutschen Gauen zu hegen gewagt hat. Daß es so kam — wer wollte es nicht beklagen! Daß es so besser war für den „Maler“ der Ludwigskirche — wer wollte es verschweigen? Daß es so kommen mußte, hat sich nicht aus einem Motiv entwickelt. Politische, kirchliche und künstlerische Motive hatten ihr Teil daran.

Noch am 2. Februar 1848 hatte Peter Cornelius am Throne des

preußischen Königs das Prachtexemplar seiner Campo Santo-Entwürfe als eine Gabe an König und Volk ehrfürchtig niedergelegt. Er hatte gedankt für die königlich gewährte sorgenfreie Muse, für das ungestörte Schaltenlassen in des Künstlers eigener Welt. Die Werke Dantes, Miltons, Klopstocks, Händels und Bachs und des allzufrüh gestorbenen Freundes Mendelssohn — die Schwestermusen der Poesie und der Musik haben allzeit lebendige Begeisterung geweckt. Jetzt, sagt der

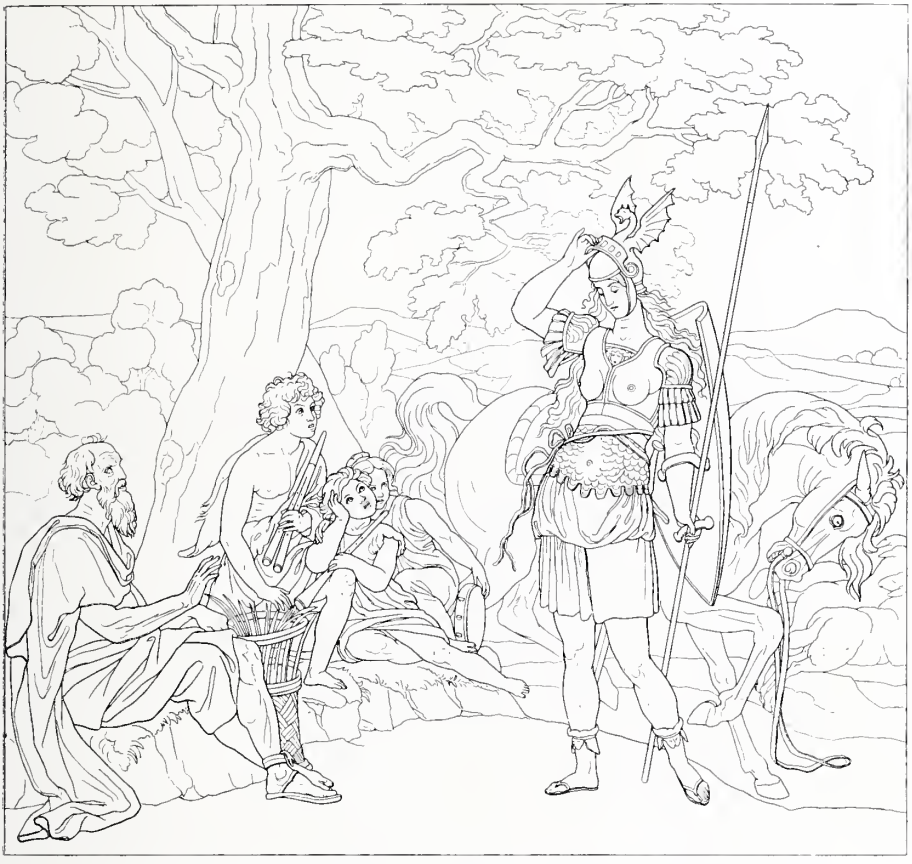


Abb. 96. Herminia und Chlorindens Rettung bei den Hirten. (Aus Tasso. 1843.)

Künstler, ist durch königlichen Kunstsinn die Zeit der großen Monumentalmalerei gekommen. Sie wird als ein lebendiges Mittel christlicher Gesinnung Vertrauen finden! So meinte Cornelius. Aber Dichtung und Musik erheischen nicht die lange Zeit ihrer Entstehung und die großen Aufwendungen zu ihrer Darbietung, wie die Monumentalmalerei, die kostspieligste der bildenden Künste. Dichtung und Musik sind sinnenfälliger. Sie lassen sich leichter in den Dienst der Volkserziehung und der Volksbegeisterung stellen und wo ein Volk aufsteht, frei bewußt,

da können Dichtung und Musik Feuerbrände werden, die Herzen zu entflammen. Es gibt ja wohl auch eine Kunst, die in den Tagen der Reformation blank das Schwert gezogen hat zur Befreiung der Geister — aber nicht eine große christliche Monumentalkunst, sondern die kleine, bewegliche, satirische, dämonische Kunst des Holzschnitts.

Der eherne Gang der deutschen Freiheitsgeschichte war rascher und ungestümer, als der Hochflug der deutschen Monumentalkunst. Als 1813 Jungdeutschland erwachte, war Cornelius mit seinen Träumen von deutscher Kunst seinen Landsleuten vorausgeeilt. Als er sie aber mit dem Höchsten beglücken wollte, was seine Brust durchbebte, da stürmten sie erst die zweite Schanze der Freiheit. Cornelius hörte am 18. März 1848 die Kanonen in Berlin donnern. Sein deutsches Herz war auch dabei.

Im Sommer 1848 machte Cornelius eine Erholungsreise an den Rhein und nach Köln zum Dombaufest. Seine apokalyptischen Reiter waren dort ausgestellt.

Zurückgekehrt suchte er sein Lebenswerk zu sichern gegen drohende Gefahr. Ein zu diesem Zweck vorgelegter Arbeitsplan, der den Beginn der Fresken für 1850 vorsah, datiert vom Juni 1849 — wurde vom König mit dem Befehl beantwortet, „wegen Sistierung der zur Ausmalung der Halle des Domfriedhofes begonnenen Arbeiten das Erforderliche zu veranlassen."

Der König hatte, wie einst Ludwig von Bayern, die Sache des Künstlers auf das tote Geleise der Bureaukratie geschoben. Es folgten demütigende Verhandlungen mit dem Finanzminister. Im Sommer 1850 schrieb Cornelius einen unzweideutigen Absagebrief. Man lenkte ein. Es war zu spät. Der Preußenkönig hatte die souveräne Verfügung über die Einkünfte des Staates verloren. Und die öffentliche Meinung, die allein Cornelius hätte in seinen Rechten und Würden belassen können, war seit Jahr und Tag in Berlin gegen Cornelius. — Nicht gegen Kaulbach, der seine Wandbilder in der Nationalgalerie ungestört weiter malen konnte. Warum Kaulbach und nicht Cornelius auch? Cornelius war tief verstimmt darüber. Die Gründe lagen tiefer. In der Weltepoche, die Kaulbach malte, vorab in der Reformation, ahnte das Volk die Selbstbefreiung des deutschen Geistes.

Einst hatte König Ludwig das Deckenbild der Ludwigskirche: „Christus in der Vorhölle" kurzerhand abgelehnt, weil es protestantische Töne anschlug. Jetzt hat man des Cornelius letztes Ideal zertrümmert, weil es bei vielen in den Verdacht geriet, katholischen Neigungen des Königs Vorschub zu leisten.

Der König unterbrach freilich die Beweise seiner Huld nicht. Mit Rauch und Stüler gab er Cornelius die Oberleitung über die Porzellanmanufaktur. Die Zahlungen für die Kartons aber blieben eingestellt. Und doch ließ sich der Künstler nicht erbittern. Er arbeitete

weiter am heiligsten Werke seines Lebens. Sein Leben ging zur Rüste. Er nahte sich dem siebenzigsten Jahr. Zuerst hatte er sich von der Kritik des Volkes losgemacht. Als ihm die Folge der neuen demokratischen Regierungsform klar wurde, machte er sich auch von den Finanzen der Volksvertretung los. Er hub an, seine Kartons mit einer Ausführlichkeit auszuarbeiten, als wären sie Werke für sich, nicht ge-

Abb. 97. Die sterbende Chlorinde wird von Tankred getauft. (Aus Tasso. 1843.)

schaffen zu Unterlagen für Fresken. „Er vergaß," sagt Grimm, „völlig, wofür er arbeitete, räumlich genannt, betrachtete sein christliches Epos als ein in der Idee zu vollendendes Werk." Und wie der Künstler, so auch der König. Die Campo Santo-Dombauidee wollte nicht aus seinem Lebensplan weichen. Neu flammten die Ideale auf. Cornelius erhielt den Auftrag, nun statt der Kartons, für die der König keine Mittel hatte, „die Erwartung des jüngsten Gerichts" zu machen.

Cornelius willigte ein. Was sollte er anders tun? So kam er am besten aus den Toren Berlins. Im Frühling 1853 wanderte er mit Weib und Kind in die alte, bessere Heimat. Diesmal auf einen langen Aufenthalt gesonnen. Die Münchener Freunde fanden den 70jährigen Nestor aufgeräumt, aber sarkastischer denn je. In Rom kam er gerade recht an, um noch das St. Petersfest und seinen eigenen Namenstag bei Kuppelbeleuchtung vom St. Petersdom und Girondola auf der Engelsburg zu feiern.

In des Cornelius konfessionellen Anschauungen begann sich eine Wandlung zu vollziehen. Er besuchte den Papst, der ihn sehr freundlich empfing und sich über seine Kunst orientiert zeigte.

Aus dem Jahr 1852 sei eine für den Edelsinn des Cornelius bezeichnende Arbeit genannt, eine Tuschzeichnung: Die heilige Elisabeth (Abb. 99). Cornelius schenkte die Zeichnung dem eben gegründeten katholischen St. Hedwigskrankenhaus zur Verlosung. Schnorr von Carolsfeld hat die Tuschzeichnung auf Holz gezeichnet,

Wenn wir denken, daß der 70jährige Künstler nun die schönen römischen Tage zu einem Auftrag verwenden mußte, der weder künstlerisch noch inhaltlich für ihn und uns etwas Befriedigendes haben kann, so muß uns ein tiefes Bedauern ergreifen, daß des Cornelius letzte und höchste Kraft an den Thronwagen eines Sterblichen gespannt war. „Die Erwartung des Weltgerichts" hat für uns deshalb nur Interesse, weil wir vermuten können, daß Peter Cornelius manche seiner apokalyptischen Ideen und Bildergruppen nun in dieses Riesenbild verwoben hat, die er uns in künstlerisch bedeutenderer Fassung in der nun zerrissenen Fortsetzung seiner Campo Santo-Kartons gezeigt hätte.

Cornelius beseitigte, so gut es ging, die künstlerischen Unmöglkeiten des königlichen Programms, wobei der König ihm bereitwillig entgegenkam. Was Cornelius schließlich schuf, können wir leider durch eine Abbildung nicht deutlich machen, da der Karton zur Zeit wegen baulicher Arbeiten nicht photographiert werden konnte. Wir hoffen später ein Bild bringen zu können. Aber auf die theologische und künstlerische Seite des Bildes näher einzugehen, versagen wir uns.

Cornelius hat in Rom nicht ausschließlich dem Weltgericht sich gewidmet. Es war ihm Herzenssache, bei seinem Campo Santo zu verweilen in sinnenden Gedanken. Da schuf er in diesen Jahren das glücklichste, was er an realistischer Kunst leistete, — die Werke der Barmherzigkeit, Predellenbilder zum Campo Santo. Wir kommen später auf sie zu reden.

1855 stellte Cornelius, aufgefordert, in der internationalen Ausstellung in Paris einige Kartons aus. Die französische Jury gab dem Deutschen die goldene Ehrenmedaille. Den im Frühling 1855 abgelaufenen römischen Urlaub verlängerte der König auf des Cornelius Gesuch „auf unbestimmte Zeit", da Seine Majestät zu gut fühlten, wie man in Rom

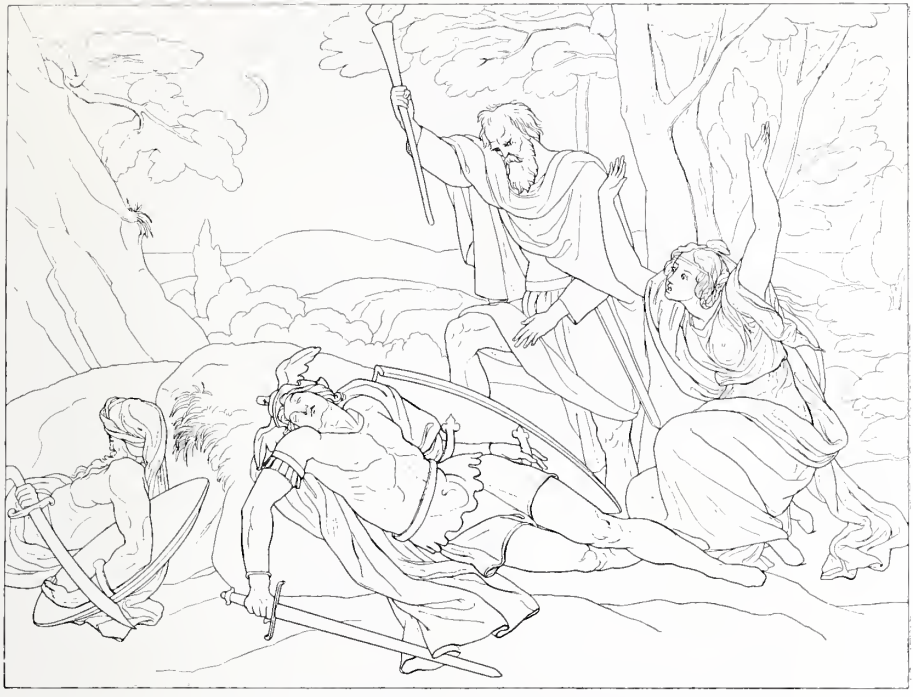


Abb. 98. Herminia erblickt den ohnmächtigen Tankred. (Aus Tasso. 1843.)

gesund und hier krank sein, dort mit Freudigkeit schaffen und hier nur mühevoll arbeiten könne.

Cornelius mietet darauf ein Haus in Ariccia. 1855 sollte ein Jahr des Sonnenscheins sein. Die einzige Tochter Maria verlobte und vermählte sich mit dem reichen Grafen Don Filippo Marcelli aus Cagli in Umbrien.

Letzter Aufschwung bis zum Tode.

Februar 1856 war der Karton des „Weltgerichts" fertig geworden und Cornelius sandte es mit Handschreiben an den König. Der König hat den Meister gelobt.

Man fing nun auch in der Berliner Kritik an, anders über Cornelius zu denken. Das Kunstblatt sagte damals, daß des Cornelius Ruhm trotz aller Kritik unantastbar sei. Es gingen in Berlin Gerüchte um, der Papst habe Cornelius Bilder zum Schmuck der Basilika von S. Paolo übertragen.

Der König der Preußen war von „der Erwartung des Weltgerichts" so hingenommen, daß er die Wiederaufnahme der Campo Santo-Kartons

anordnete, Cornelius die Wahl der Themata freistellte, aber Beendigung des dritten Bildfeldes als Wunsch andeutete.

Im Jahr 1857 kam auch der junge Hausfreund, Hermann Grimm, nach Italien. Cornelius hatte eine Villa in Albano am Nemisee gemietet. Die schöne stattliche Hausfrau, die echte Römerin, war von mütterlicher Freundlichkeit gegen den Tedesco. Wenn man des Abends nicht ausfuhr, so ging der Künstler und der junge Literat hinauf zu den breitgeästeten Steineichen der Galleria di sopra. Da redeten sie mit einander alte und neue deutsche Gedanken und Geschehnisse. Rechts über dem See standen im abendgoldglühenden Kranz die Albanerberge, links in der Tiefe dehnte sich die römische Campagna bis hin gen Rom und die Berge von Toskana. In der großen Einsamkeit ist dem Alten gegen den Jungen das Herz übergegangen: „Ich wollte," sagt dieser, „ich hätte aufgeschrieben, was Cornelius damals mir erzählte. Er hatte eine vollendete Weltanschauung, in der alle Erscheinungen Platz fanden."

Im Sommer 1859 hat Cornelius den guten Engel seines Lebens, sein zweites Weib, zur letzten Ruhe gebettet. Sie war glücklich, eine Deutsche geworden zu sein. Unter Sommerrosen hat der Meister sie in den alten Heimatboden gesenkt.

Kein anderer als eben Hermann Grimm hat sich nach den Albaner Tagen mit Cornelius gelobt, für den Meister vom Leder zu ziehen. Heimgekehrt ging er zu dem, der allein noch künstlerische Ideale mit dem Pfunde seines Namens aufwog: zu Alexander von Humboldt. Noch vierzehn Tage vor seinem Tode wandte dieser die letzte Kraft daran, eine Ausstellung von des Cornelius Werken zustande zu bringen. Grimm sagt: „Der Eindruck dieser Ausstellung von 1859 war ein alle Erwartungen übersteigender."

Indes Cornelius in Rom und Albano langsam der Ernte entgegenreifte und den Schnitter mit der Sichel erwartete, besann sich ganz Deutschland, nicht nur Berlin und Paris, auf Einen, der vielen schon tot war. Dresden, Brüssel, sogar Düsseldorf erbaten sich Kartons zu ihren Kunstausstellungen. München tat es, um „das Wesen und Werden der deutschen Kunst zur Darstellung zu bringen".

Noch einmal wehte auch von Berlin ein Frühlingshauch. Prinz Wilhelm, unser späterer Kaiser, hatte, hoffnungsfroh von allen hoffenden Germanen begrüßt, als Prinzregent das Steuerruder in die Hand genommen, das den Kurs verloren hatte. Dies war Anno 1857. Zunächst waren freilich die politischen Ziele die nächsten. Aber der Prinzregent hatte auch ein Herz für die Kunst und einen Minister dazu, der wohltuend von der Energielosigkeit der früheren sich abhub. Hermann Grimm hatte im April 1859 in der Kölnischen Zeitung Protest erhoben gegen die Vernachlässigung der Kartons von Cornelius in der Akademie. Der Prinzregent, alles scharf beobachtend, was Kulturwerk und Zeichen der

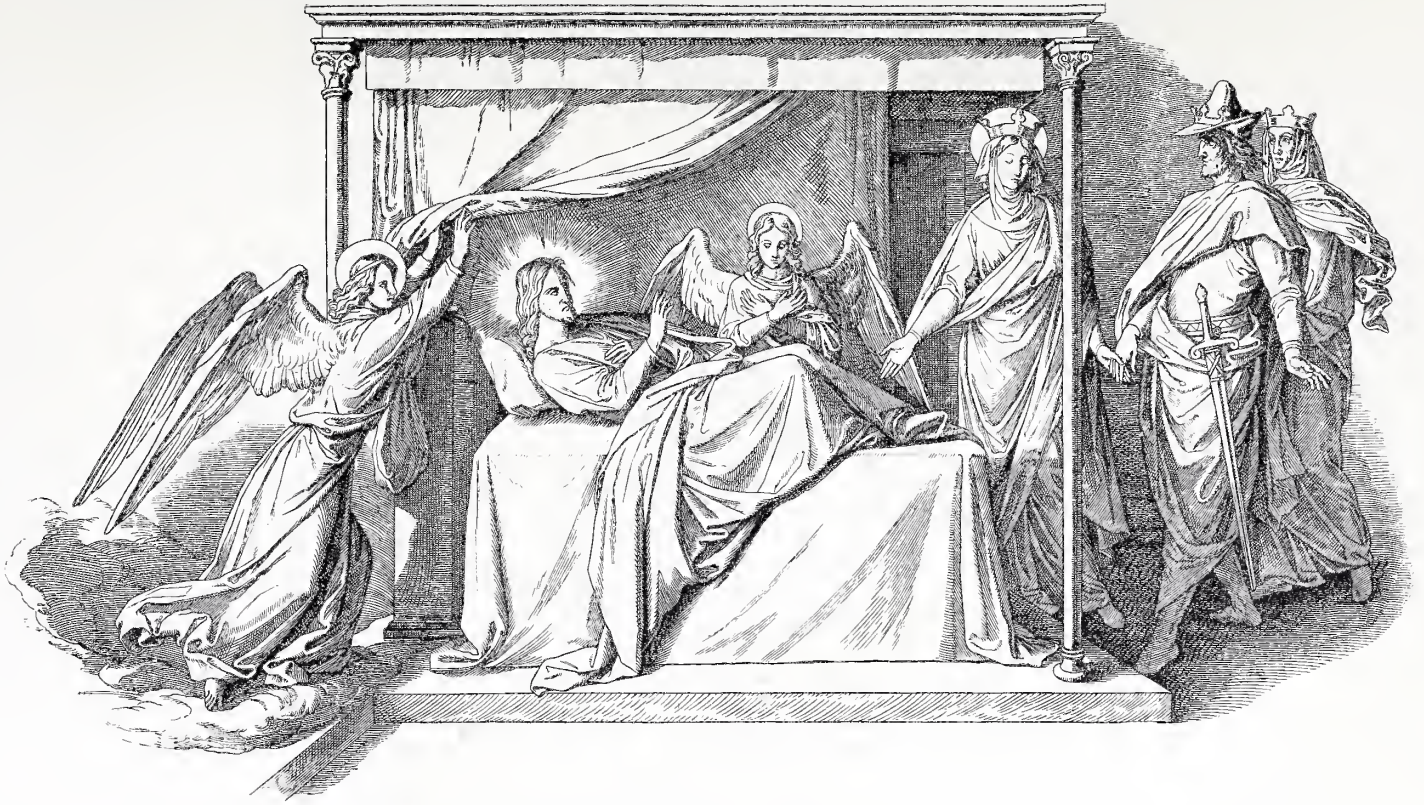


Abb. 99. Die heilige Elisabeth zeigt ihrem Gemahl einen von ihr gepflegten Kranken. Auf Holz gezeichnet von Schnorr v. Carolsfeld. Geschnitten von Gaber. 1852.

Zeit war, hat die Kölner Zeitung mit „einer energischen Randbemerkung“ an seinen Minister von Bethmann-Hollweg gesandt.

Es ging ein Fragen in Berlin: Wann kommt Cornelius wieder?

Minister Bethmann-Hollweg bat, als die Kartons durch die Begeisterung des Berliner Publikums alsbald wieder ausgestellt werden sollten, um die Erlaubnis zu photographischer Reproduktion für weitere Kreise; Cornelius gab sie nicht. Auch gegen ministerielle Versuche, ihn alsbald heimzuholen, reagierte er ablehnend. Er wollte Kraft sammeln für die angebotene Aufgabe, den Thespiswagen der Akademie aus dem Sumpfe zu ziehen.

Im Jahre 1860 starb Gräfin Marie, seine Tochter. Cornelius aber, der 77jährige, nun wieder einsame Mann, freite zum drittenmal ein Weib, ein schönes, junges Kind aus Urbino, nicht 20 Sommer alt — Signorina Teresa. Er hat zwei launige Disticha auf sein drittes Eheglück gemacht. Das junge Weib, eine geistvolle Frau voll natürlichen Humors, hat mit ihm die Last der Tage in Treuen getragen.

Im Mai 1861 zog Peter Cornelius ins Land der Germanen, hoffend und vergessend. Unglaublich — er telegraphierte an Wilhelm Kaulbach nach München, daß er durchreise. Ratlos eilt Kaulbach, der Vielbelastete, zu Ernst Förster um Rat. Wie beide auf den Bahnhof eilen, entsteigt der Nestor deutscher Kunst dem Wagen, umarmt beide Kollegen, nimmt Kaulbach unter den Arm und übergibt die junge, schöne Gattin dem Freunde Förster mit dem lustigen Wort: Ecco tuo cavaliere servente!

Alt und Jung in München hub an zu festen. Mit Gedichten, Festspiel und Blumensträußen ward der verschollene Meister gepriesen. Die junge schöne Römerin hat allen Freunden der Frauenschönheit gefallen. Wer des Italienischen mächtig war, hat Signora Teresa als cavaliere servente sich geweiht.

In Berlin traf Peter Cornelius sein deutsches Vaterland, von dem er 50 Jahre geredet und gehofft hatte, in ernsten Tagen. Germania schmiedete das zerbrochene Schwert. Der alte König, der Romantiker, war tot. Es war die Zeit, von der das alte Wort sagt: „Unter den Waffen müssen die Musen schweigen!“

Cornelius schloß sich ein. Er dichtete — er komponierte — er war an einen alten Jugendtraum gekommen — an das Epos von den klugen und den törichten Jungfrauen.

Aber auch am Abend ging es ihm wie um den Morgen und den Mittag. Der Schüler, der heute, während Kaulbach vergessen ist, eine Auferstehung im deutschen Volke gefeiert hat — Moritz v. Schwind macht dem Alten wahre Freude. Schwind schickt ihm einen Abdruck seiner Märchendichtung „Die Sieben Raben“ — anscheinend als Weihnachtsgruß. Cornelius dankt ihm zu Anfang 1862 und schreibt:

Seit geraumer Zeit habe ich mich sowohl des Lesens, als des Schreibens enthalten müssen, meiner Augen wegen. Nun komme ich

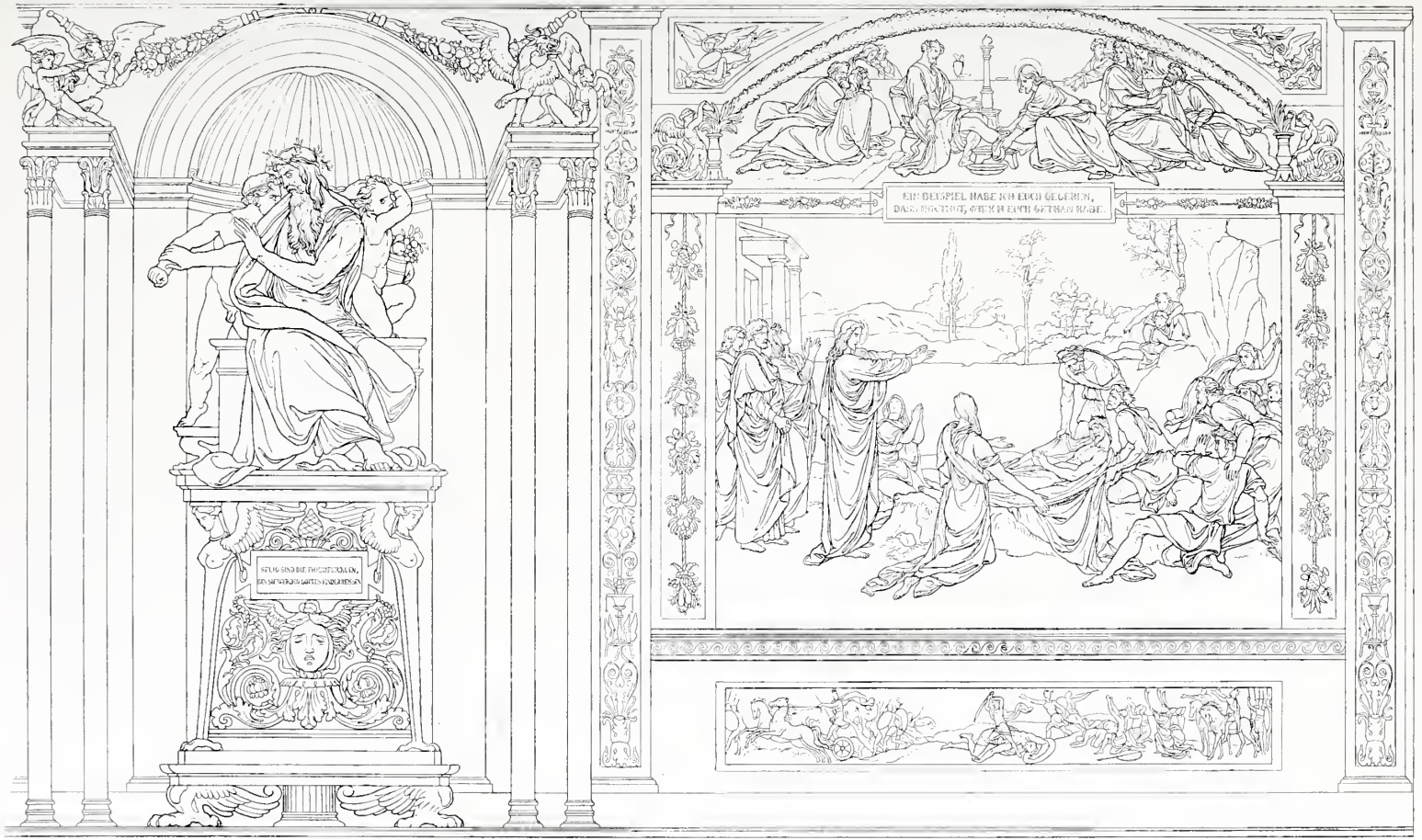


Abb. 100. Christi Auferweckung des Lazarus. Umrißzeichnung zum Campo Santo. 1844—1845. (Wand gegen Westen.)
Nische: Selig sind die Friedfertigen.

auf dem Wege des Diktierens doch endlich dazu, Ihnen auszusprechen, welche unbeschreibliche Freude mir die Zusendung Ihres Werkes „Die sieben Raben“ gewährt hat. Sie haben aus einer einfachen Volkssage ein so wunderbares Werk zu schaffen gewußt, das für die deutsche Nation für immer ein wahrer Schatz bleiben wird. Bei Wahrheit, Natur und Leben atmet alles Anmut und Seele; und was ich am höchsten dabei schätze — es ist alles mit wahrem Stil durchgeführt. Das zeigt sich auch bis ins Geringste bei dieser Arbeit, in jeder Haarlocke, in jeder Falte der Gewandung.

Ich wiederhole, was ich Ihnen schon einmal in München ausgesprochen habe, daß dieses Ihr Werk mir bei weitem das liebste ist, was mir damals zu Gesicht kam. Ja, es tröstete mich für so vielen Verdruß, den mir anderweitige Arbeiten verursachten. Sie erschienen mir als der Einzige, der das von uns Ältern so schwer und mit so vielen Opfern Errungene auf Ihre Weise und mit der Ihnen eigenen Gabe der Natur noch fest hielt.

Fahren Sie nur mutig fort, Ihren Weg zu wandeln. Sie haben jetzt schon zum Herzen der Nation gesprochen, während der Nimbus, der um das Haupt manches falschen Propheten der Kunst geleuchtet, schon angefangen hat, stark zu erbleichen.

Schwind, der Träumer vom Starnberger See, unser liebster Freund der Kunst nach Cornelius, schrieb nach drei Vierteljahren seinen Dank. Spintisierer und Märchengucker haben nicht so viel Zeit zum Briefpapier bedecken. Ich will unseres viellieben Meisters Schwind Brief ganz nach E. Försters Bericht hier abdrucken. Es ist eine so herzerquickende Sprache nach den vollen Lauten der Idealisten und ein Einblick in die Sorgen der Besten unter Deutschlands Künstler.

Schwind schreibt:

Wahrscheinlich erinnern Sie sich noch eines Kronentalers, den Sie mir gerade vor zehn Jahren bei Ihrer Abreise von Salzburg übergaben, als Honorar für meinen werten Freund, Dr. Spatzenecker, dessen ärztlichen Beistand wir bei dem vorübergehenden Unwohlsein Ihrer seligen Frau Gemahlin in Anspruch genommen hatten.

Der treffliche Mann verweigerte des Kronentalers Annahme auf das entschiedenste, indem er sich die Ehre Ihrer Bekanntschaft und die Freude, einem Manne wie Sie, nützlich gewesen zu sein, durch Bezahlung nicht wolle trüben lassen. Da ich den Kronentaler nun doch auch unmöglich einstecken konnte, so wurde beschlossen, höchstdenselben auf unseres Gönners Wohl und Gesundheit zu vertrinken.

Nun war ich aber als kranker Badegast in Salzburg und an eine ordentliche Portion Wein nicht zu denken. So mußte der Kronentaler deponiert und auf bessere Zeiten aufgespart werden.

Diese bessere Zeit fand sich nun während des Künstlerfestes. Die Unterzeichneten fanden sich in einem heimlichen Wirtshäusel, und der Kronentaler mußte bedeutend geheckt haben; denn Freund Spatzenecker schenkte vom trefflichsten Vöslauer ungezählte Gläser immer von neuem voll, und alle wurden mit den herzlichsten Wünschen auf Ihr und Ihrer verehrten Frau Gemahlin Wohl getrunken. Mögen Sie noch so viele Jahre leben und tätig sein, als wir volle Gläser geleert haben — so können Sie geradezu von vorn anfangen!

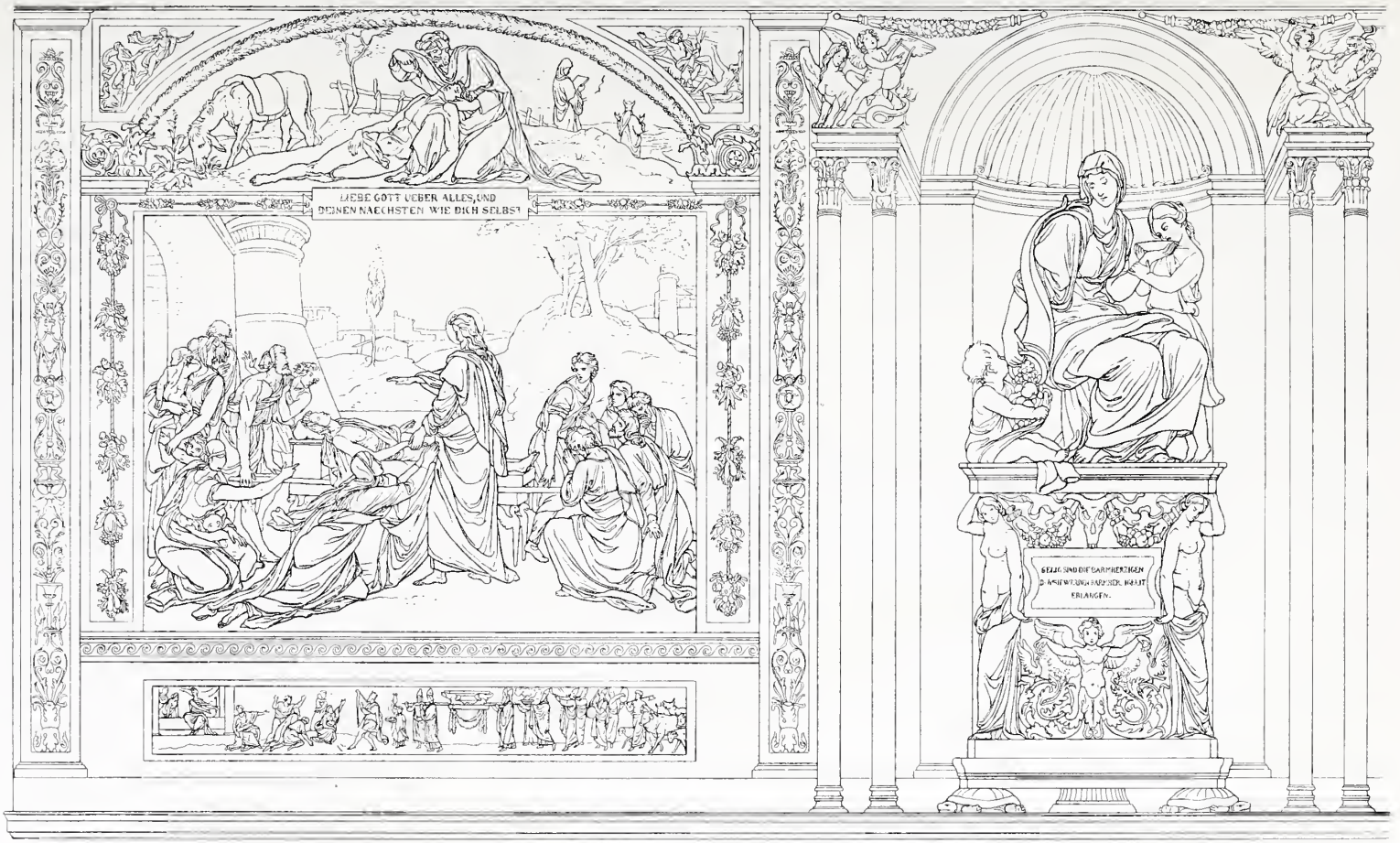


Abb. 101. Christi Auferweckung des Jünglings zu Nain. Umrißzeichnung zum Campo Santo in Berlin. 1844—1845. (Wand nach Westen.)
Nische: Selig sind die Barmherzigen.

An dem Schreiben, das Sie so freundlich waren, an mich zu richten, obwohl es mein größter Stolz ist, habe ich doch zu beklagen, daß es nicht ein wenig mäßiger im Lobe ist, ich hätte es sonst — weiß Gott — von einem guten Freunde stehlen und hinter meinem Rücken drucken lassen. Den Mäcenen gegenüber, die sich um mich auch gar nicht kümmern, hätte ich es gegönnt zu erfahren, daß man ohne deroselben gnädigen Schutz auch noch zu Ehren kommen kann. Ich bin nicht geldgierig; aber vom k. k. österreichischen Hof 60 Fl., vom König Ludwig in den 15 Jahren, die ich in München Professor bin, 100 Fl. und vom König Max 600 Fl. — Das ist zu wenig!

Da Sie so liebenswürdig sind, von meinen Arbeiten etwas hören zu wollen, so habe ich die Ehre zu melden, daß ich seit 5 Jahren neben den Altarbildern für den Hochaltar der Frauenkirche, und den Glasmalereikartons etc. an einer Sammlung lyrischer Bilder beschäftigt bin, die seit meiner ersten Jugend bis jetzt in guten Stunden entstanden, gegen 40 an der Zahl, ein zusammengehöriges Ganzes bilden. Ein Bändchen Gedichte (Ölgemälde) unter dem Titel „Reisebilder" wäre etwas Ähnliches, Modernes, Antikes, Romantisches durcheinander. Für die Kirche in Reichenhall sind die Kartons fertig. Unterhandlungen sind im Gange wegen eines Saales in Wien, für den ich nichts Geringeres vorhabe, als die Zauberflöte. . . .

Mit der herzlichsten Verehrung
Ihr dankbarer Freund und Schüler
Moritz v. Schwind.

Die Jahre vergingen in stiller Arbeit an den Campo Santo-Kartons. Was Cornelius jetzt noch schuf, gehört nicht mehr in vollem Maße der Geschichte an. Die Augen, die der Welt Herrlichkeit schon getrunken hatten, wurden trübe. 1865 fürchtete man für sein Leben. Der Freund und Schüler Förster traf ihn um diese Zeit an seinem Karton: Christus und Thomas. Cornelius, der immer für theologische Strömungen ein Ohr hatte, sagte zu dem Schüler auf seinen gläubig gewordenen Thomas deutend: „Das ist meine Antwort an Monsieur Renan!"

Cornelius, der Vielbewegliche, fing an, an die Scholle gebunden zu werden. 1864 war er noch im unvergeßlichen München — der 81-jährige von Berlin nach München! Die Reise bekam ihm nicht gut. Er erkrankte. Aber ein leidenschaftliches Verlangen ergriff ihn nun, die Freunde der Jugend zu sehen; vor allen den, der am ehrlichsten und tiefsten sein Werk fortgesetzt: Schnorr von Carolsfeld.

Wir haben von dem Freunde die Zeit her wenig geredet. Es war eine Freundschaft, herzlich und ernst, in Schranken gehalten durch die tragische Verkettung der Münchener Zustände. Um den Abend, da der Tag sich neigte, hat der größte protestantische Bibeldarsteller manch ein Wort der Liebe dem Vater seiner Kunst gewidmet und ihn in Berlin besucht. Was ist schöner, als wenn um die versunkene Abendsonne noch die Gefreundte kommen zum Freund auf die Bank vor dem Haus und mit ihm reden von Kampf und streitbaren Dingen, von hoher Zeit und mannlich kühnem Gelingen.

Am 6. März 1867 in der Frühe schloß Peter Cornelius die Augen. In den letzten Monaten vor dem Tode las Hermann Riegel, der Hausfreund, dem Meister manchmal aus der Bibel vor. Das Letzte war die Auferstehung des Lazarus. Wenn seine Gesundheit wiederkehrte, wollte der Meister unverzüglich an diese Komposition gehen.

Der Meister war wenig krank gewesen. Der 84-jährige Mann, der von Goethe und Schiller hergekommen war, ging still aus dieser Welt.

Man hat ihm im Hause seines Todes sein letztes Werk, „die Ausgießung des heiligen Geistes“ zu

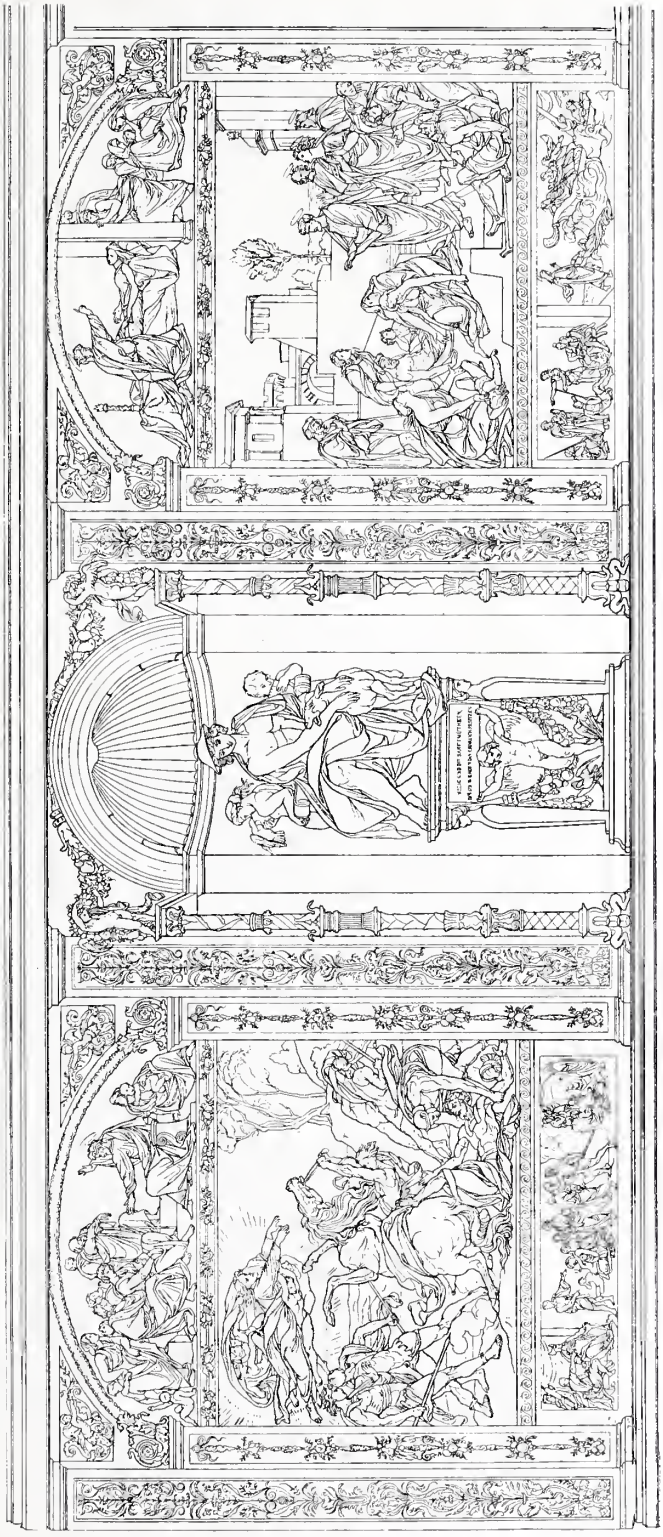


Abb. 102. Des Paulus Bekehrung bei Damaskus und Predigt in Athen. Umrißzeichnungen. Kupferstich von J. Thäter. 1844–1845. (Wand nach Süden.)
Nische: Selig sind die Sanftmütigen.

Häupten gestellt. Zwölf große Palmen standen um den Sarg, von Freundeshand gespendet. Die Schüler — alte und junge — trugen Siegespalmen in den Händen, als man den Meister hinaustrug. Der Propst von der St. Hedwigskirche faßte seine kurze Rede zusammen in dem Wort der Wahrheit, daß des Künstlers, des großen Mannes Leben ein Gottesdienst gewesen sei.

In München hielten sie in der St. Ludwigskirche einen Trauergottesdienst. Franz Lachner dirigierte Mozarts unsterbliches Requiem. Unser alter Kaiser Wilhelm schrieb am 10. März 1867 an Cornelius Witwe:

Seine Werke sind ein dauerndes Zeugnis seines Schaffens und stets wird ihm als einem der ersten unter den deutschen bildenden Künstlern ein ehrenvolles Gedächtnis gesichert bleiben.

König Ludwig I schrieb von Rom an des Meisters Gattin:

Die Sonne am Himmel verfinsterte sich (es war Sonnenfinsternis), als der erlosch, welcher für die Kunst eine Sonne war. Jene scheint wieder, aber schwerlich kommt ein Cornelius mehr!

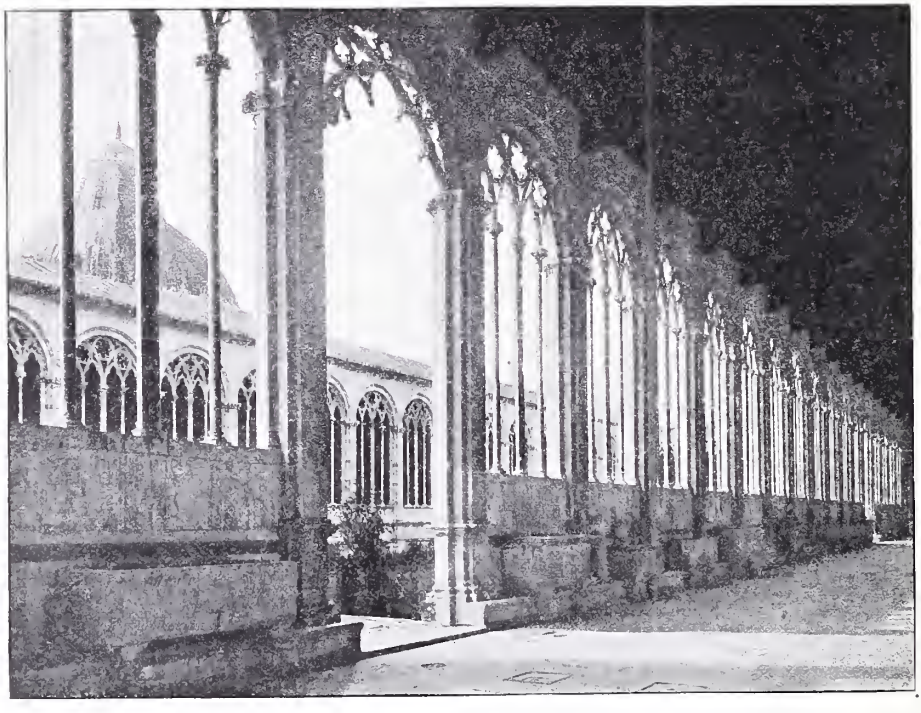


Abb. 103. Der Campo Santo zu Pisa.

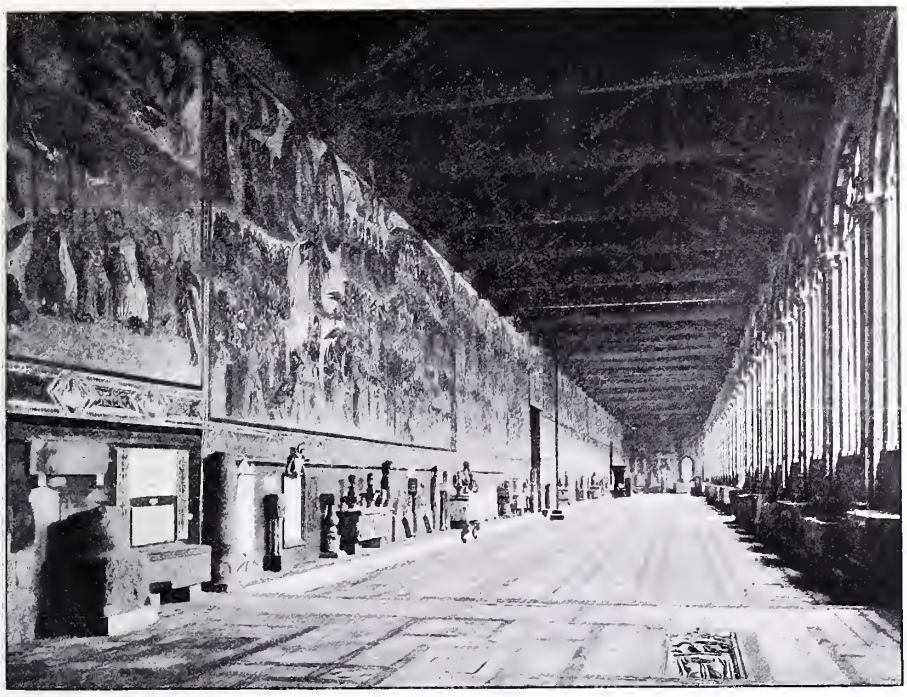


Abb. 104. Freskenhalle des Campo Santo zu Pisa.

Die Grosszeichnungen zur Friedhofhalle des geplanten Berliner Doms

Wir sind mit unserem Meister Cornelius gewandert bis an die Pforten des Todes. Wir wenden das Auge zurück und betrachten sinnend die höchsten Offenbarungen über Leben und Tod, die der lebende Künstler noch um die Zeit der Abendsonne gehabt hat.

König Friedrich Wilhelm IV wollte mit seinem neuen Dome zu Berlin nicht nur das bedeutsamste nationale Denkmal Preußens, sondern auch die Hauptkirche der ganzen evangelischen Christenheit erbauen. Schon Schinkel hatte 1828 einen Entwurf geliefert, eine Basilika.

Hören wir zunächst den Gesamtplan des kolossalen Werkes. Die Umfassungswände des an die Basilika sich anschließenden fürstlichen Friedhofes sollten mit dem Gesicht nach dem mit Gartenzier geschmückten, unter freiem Himmel aufragenden innersten Lichtraum Freskogemälde enthalten. (Abb. 100—122.)

Der Respekt vor dem Künstler verbot es dem König, der sonst gerne den Künstlern ins Handwerk geriet, irgend welche Vorschläge

zu machen. Wir wissen, Cornelius hatte die Gedanken bereit — der Raum kam zu ihm und so waren die Vorbedingungen einer großen Tat von selbst gegeben. Daß Cornelius den Campo Santo nicht mit Historienmalerei bedecken werde, wußte jedermann. Cornelius ging wohl davon aus, daß am Ort der Toten es nur eine Majestät gibt — auch an der Königsgruft — den König der Könige, und daß der Mensch dort nur einen Gedanken hat — Unsterblichkeit. Die Künstler des Mittelalters hatten die Aufgabe, die Menschen bei diesem Gedanken zu erschüttern. Ihre „Totentänze" im großen Stil stellen Tod, Teufel und Hölle, Weltgericht und Höllenpein dar, so daß hinter dem Schrecklichen der Gedanke der Erlösung in Christo in den Schatten trat. Cornelius schrieb, wie wir wissen, daß er seine Bilder mit Bewußtsein als protestantische Volkskunst auffasse. Unser Gedanke geht vom Ruheplatz der Toten hin nach dem Buche des Lebens: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben; ja der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach."

Jede der vier 180 Fuß langen Wände des Peristyls hat Cornelius zu einer geschlossenen Einheit des Gedankens entwickelt. Architektonische Säulengliederung umrahmt die einzelnen Bildergruppen. Zwei horizontale Ornamentstreifen durchziehen die ganze Wandfläche und teilen jede Vertikalfläche in drei Teile: Ein Sockelbild (Predelle), ein großflächiges Mittel- und Hauptbild und ein darüber stehendes Bogenfeld (Lünette). Arabesken, Gewind und Zierat umspielen das Ganze. Malerisch war die Predelle grau in grau, das Hauptbild bunt und das Bogenfeld mit Goldgrund gedacht. Die Predelle sollte reliefartig schwer als Unterlage wirken, während über dem bunten Großgemälde wie ein Sonnenschein die Lünette sich erhob. Den ersten Inhalt der Bilder geleitet heiter und sinnig das Pflanzengewirr des teilenden Ornamentes. Der so gegliederte Raum war freilich immer noch der Einförmigkeit verfallen. Darum setzte der Künstler in die Wand noch je zwei große Nischen mit gemalten Statuen ein. Die durch Portale nötigen Ausfälle werden später zu nennen sein.

Als Peter Cornelius 1844 mit seinem Entwurf von Rom nach Berlin heimkam, fand sich unter einem der Bilder das Motto, das für den Geist bezeichnend ist, in dem das große christliche Epos, wie er es selbst nannte, gezeichnet war:

„Zweifeln gestatt' ich und Grübeln im Reiche des Wissens dem Forscher;
Doch in den Sphären der Kunst leuchte der Glaube voran!"

Es ist nicht leicht, die verschlungenen Gedanken des Cornelius kurz zusammenzufassen. Das Thema ist eine ernste Auferstehungsrede am Grabe mit den Worten des Paulus: Der Tod ist der Sünde Sold, aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben in Christo Jesu, unserem Herrn.

Folgen wir nun dem Meister durch Paradiso und Inferno seiner Gebilde und machen mit eingehender Beschreibung da Halt, letzten andächtigen Halt, wo ihn der Stift des prophetischen Künstlers zu

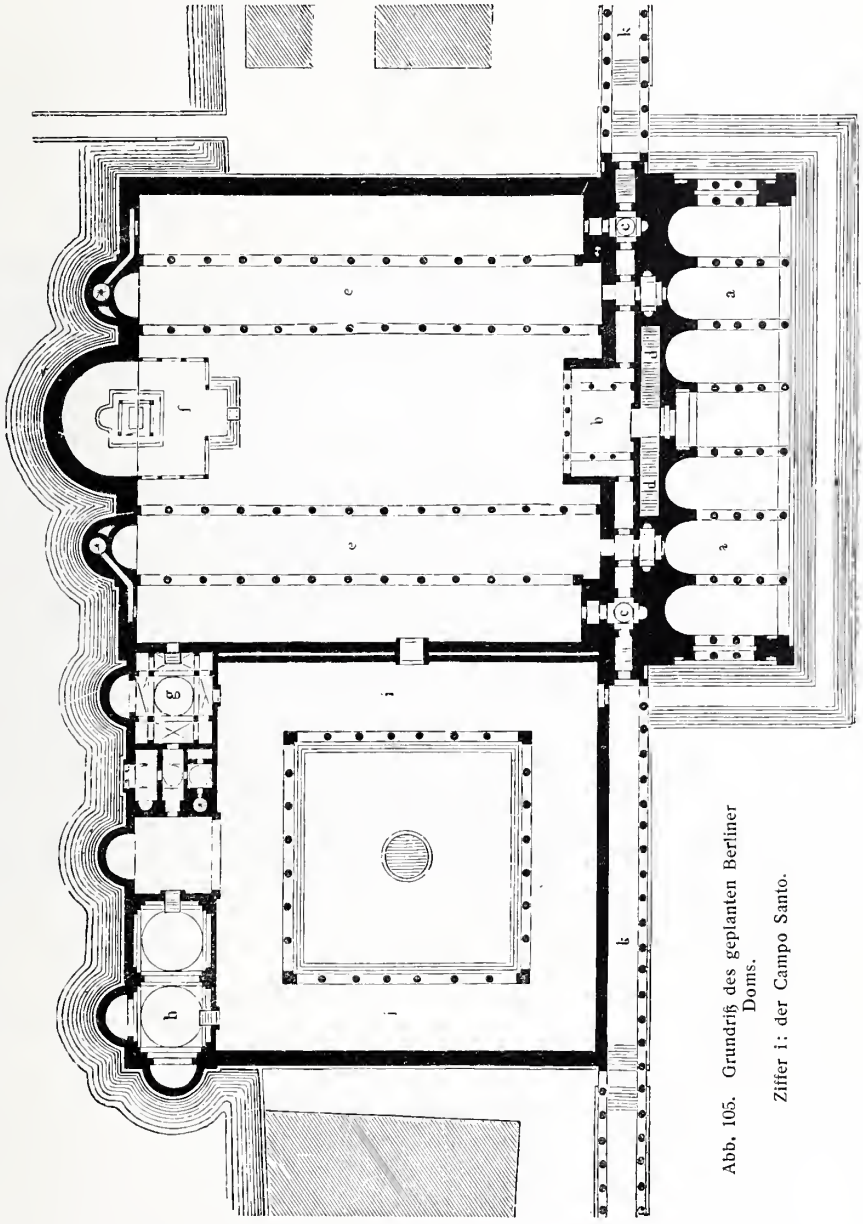


Abb. 105. Grundriß des geplanten Berliner Doms.
Ziffer 1: der Campo Santo.

Ewigkeitsschöpfungen begnadet hat. Wir haben die Entwürfe zum Teil und die vollendeten Kartons sämtlich abgebildet, so daß der Weg leicht sich finden läßt.

Endlich gelang es nach allerlei Versuchen und Dombauentwürfen Stüler, den König zu befriedigen. Wir haben den Grundriß seines Domes (Abb. 104) abgebildet. Es ist eine fünfschiffige Basilika mit einer Mittelstellung der Kanzel an der Vorderseite des erhöhten Altarplatzes. Der anschließende Friedhofplatz der königlichen Familie war gedacht im Stile des Campo Santo in Pisa, dessen Wände Fresken von weltgeschichtlicher Bedeutung im Sinne der Kunst und der Kulturgeschichte bedecken. Dieser Plan von Stüler und Persius wurde denn auch 1845 als Bau begonnen, und zwar dem Peter Cornelius zu Ehren zuerst der Campo Santo.

Abb. 106. Der auferstandene Christus und Thomas, der Zweifler. Campo Santo Berlin 1863—1865.

Sünde — Tod — Erlösung — Auferstehung, diese vier Gedanken schweben klagend und befreiend von der Erde nach dem Himmel. Die Menschheit sehnt sich nach Erlösung. Dieser tiefste aller Erdengedanken grüßt an der ersten Wand der Totenstätte den Wanderer.

Der Sündenfall hat die Menschheit aus dem Paradiese getrieben (Ostwand: erstes Feld: Predelle oder Sockelbild). Aber der Himmelsvater kann vom Bunde seiner Liebe nicht lassen. Jehova segnet seine Kinder (Lünette oder Bogenfeld). Er sendet seinen Sohn. Könige beten ihn an. Vom König zum Aermsten hat alles Teil, auch die seufzende Kreatur, am Segen der neuen Menschheit. (Hauptbild.)

— „Selig sind, die da geistlich arm sind, denn das Himmelreich ist ihrer“ — ruft der Messias vom Berge der Seligpreisungen, anhebend mit Wort und Tat des Heils. (Gruppe der Nische.) Aber der Menschheit Leid ist wie eine fortlaufende Kette. Arbeit ist Menschenlos seit dem Fall. Arbeit und Leidenschaft bis zum Mord. (Predelle). Nur ein Unschuldiger kann die Schuld tragen. Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt! Gehet an sein Grab! Reumütige Liebe trägt Leid um ihn. Auch die Engel des Himmels klagen mit den Kindern der Erde. Aber selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.

Doch ehe wir zum Troste kommen, durchwandern wir die Pfade

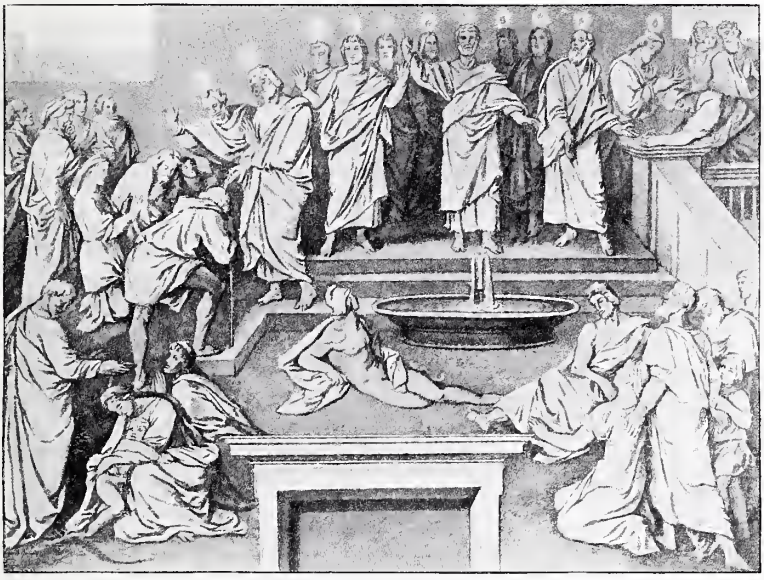


Abb. 107. Die Ausgießung des heil. Geistes und die Taufe durch die Apostel. Letztes Werk. Karton zum Campo Santo in Berlin. 1865—1866.

Christi, rückwärts schauend auf das Alte Testament (Moses und Johannes, über den Bogenzwickeln am Tore zur Gruft) — und mitten hinein blicken wir in Christi Heilandsberuf. Der Herr erbarmt sich leiblicher Not und heilt den Gichtbrüchigen (Hauptbild). Er nimmt sich der Sünder an (Lünette). Nur den Einen kann er nicht Heiland sein — den Pharisäern, die wider den heiligen Geist sündigen, Dämonen der Heuchelei.

Jetzt erst taucht uns die Gruppe derer auf, die im Herzeleide getröstet werden (Nische). Weiter wohl zieht der Schmerz der Menschheit — wie ein böser Schatten. Aber vom Himmel kommt das Licht. Jehova begnadet Noah und alles Lebende nach ihm (Predelle) — Christus, sein Sohn, vergibt dem ehebrecherischen Weib und droben im Himmel ist

Freude über den einen Sünder vor neunundneunzig Gerechten (Lünette). Das ist der Erlösungsgedanke der Wand gegen Sonnenaufgang. Die gegenüberliegende Wand redet von den Hoffnungen des Christen, wenn die Sonne dieser Welt für ihn zur Rüste ging.

Über dieser Wand steht unsichtbar des Apostel Paulus Wort:

Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?

Christus hat den Tod überwunden. „Aus des Grabes Banden ist der Herr erstanden!" (Bogenbild.) Mit majestätischer Erhabenheit tritt dem, der durch das gegenüberliegende Tor in des Campo Santo feierliche Stille eingetreten ist, der Gedanke der Unsterblichkeit entgegen. Thomas, der Zweifler, der ehrliche Mann — kann es nicht glauben, das Wunder der Wunder — der Herr siegt auch über ihn (Abb. 106). In diesem Hauptbild grüßt den Eintretenden die ganze Summe unserer evangelischen Glaubenshoffnung. Was die Apostel als Vorbild der neutestamentlichen Auferstehung in Jonas fanden, kündet die Predelle. Wer hat die Hoffnung ewigen Lebens? Nur die in Christo geoffenbarte Liebe des erbarmenden Gottes kann uns Trost und Gewißheit ins Herz senken! Die wunderbare Nischengruppe der Barmherzigen schließt sich an. Und das hohe Lied der Liebe klingt weiter. Die folgenden Bilder, die nicht als Kartons gezeichnet wurden, erklären sich von selbst.

Wir kommen als ernste Beschauer zur Wand des Südens. Diese Campo Santowand stößt an die große Basilika an.

Ost- und Westwand waren eine Prophetenrede über Sünde und Tod, Erlösung und Auferstehung. Das Gemeine hält die Menschheit nieder auch nach Christi Hingang zum Vater. Die Kirche Christi soll die Macht sein, die bösen Geister der Menschheit zu zähmen, zu bannen. So bleibt für den Künstler noch der Doppelgedanke übrig: Die Verwirklichung des Werkes Christi in der Weltgeschichte und die Hoffnungen der sehnenden Menschheit am Ende der Tage. Zunächst redet die Südwand von der Ausbreitung des Heils im Laufe der Weltgeschichte. In den Mittelpunkt tritt nach den vier Evangelien die Geschichte der Apostel, ihre Sendung hinaus in alle Welt und dann der Abschluß aller Weltgeschichte — das Weltgericht. Das Hauptbild der Apostelgeschichte knüpft an die Grundlage der Kirche an: Die Ausgießung des Heiligen Geistes. Die Dreiteilung ist aufgehoben. In der Predelle bis zum Bogenfeld leuchtet die Flamme des Pfingsttags. Mit feinem Sinn ist das Bild über der Eingangstür zur Domkirche angebracht. (Abb. 107.)

Paulus und Petrus sind die Säulen der jungen Christuskirche. Paulus für die Heiden, Petrus für die Juden. Das erste Feld schildert im Hauptbild Pauli Bekehrung, aufgebaut auf dem Sockelbild: Pauli Verfolgung. Wie die Gloriole des künftigen Märtyrers strahlt im Bogenfeld des Paulus Kraft über die Heiden: Paulus der Prediger. Das zweite Feld der Südwand ist dem Petrus gewidmet. Ein tiefer Sinn liegt in der

Abb. 108. Die klugen und die törichten Jungfrauen. Karton zum Campo Santo. 1862—1863.

Nische, die diese beiden leidenschaftlichen Temperamente der ersten Kirche verbindet: „Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erdreich besitzen." Wunderbar ist die doppelte Beziehung: Sanftmut der Feuergeister — Sieg auf dem Erdreich denen, die die Waffen des Geistes tragen.

Wie bei Paulus, bringt auch bei Petrus die Predelle die Nachtseite: Petri Verleugnung — und die Lünette in der Höhe Petri Totenerweckung der Tabea. Das nächste Hauptbild, an die schon beschriebene zentrale Pfingstdarstellung sich anschliessend, gehört dem ersten Märtyrer der Kirche — Stephanus. Im Bogenfeld werden die Märtyrer gefeiert, die gekommen aus der Trübsal, das Lamm anbeten. Die Predelle führt in überraschender Wendung Lot ein, fliehend von Sodom und Gomorrha. Die verhüllte Parallele heißt: Gott rettete im alten Bund den Lot wie im neuen die Märtyrer aus des Feuers Macht und vernichtete das abgefallene Geschlecht der Juden.

Das letzte große Bilderfeld der dritten Wand hat als Hauptbild den vielleicht unbewußten Gedanken: Das Evangelium der Griechenwelt. Im Hauptbild legt Philippus, der Griechenfreund (Joh. 12) dem äthiopischen Kämmerer den Jesaias aus. Diese Idylle geistlicher Mission hebt sich über dem sturmbewegten Bilde des Aufruhrs in Ephesus: Das untergehende Griechenvolk im Protest gegen das kommende Christenvolk: Groß ist die Diana der Epheser! — Die Lünette bringt die Entscheidung: Cornelius, die suchende Seele, vom Engel des Herrn bestimmt, nach Petrus zu schicken.

Campo Santo — Tod — Grab — Auferstehung. Nach Norden hin sollte die Wand gebaut sein, die ganz den Toten galt. Es ist die Wand der letzten Dinge.

In den Mittelpunkt der großen Wand mit ihren 180 Fuß in der Länge und 35 Fuß in der Höhe — also etwa 60:12 m — hat Peter Cornelius das Lieblingsthema seiner römischen Jugendtage gestellt von den klugen und törichten Jungfrauen. Cornelius fühlte, daß das Mittelbild dieser letzten Wand etwas ganz Großes künden müsse: Die Verehrung des apokalyptischen Lammes, den majestätisch thronenden Gott-Vater oder das Weltgericht. Der Künstler gab den Vorzug dem Gedanken des Weltgerichts. Aber an der Stätte des Todes, wo evangelische Gedanken Fegefeuerqualen nicht zuließen, sondern nur die grandiose Idee von einer Aufhebung des Todes und einer Überantwortung zu ewiger Verdammnis, konnte ein katholisierendes Bild im Stile der mittelalterlichen Darstellungen keine Heimatberechtigung haben. Nur das, was aus der Bibel zu schöpfen, zu verantworten und zu erweisen war, konnte Glauben finden. (Abb. 108.)

Cornelius war in diesen Jahren, um 1862, durch reiches Bibelstudium so nahe an den protestantischen Glauben herangekommen, daß er wohl wußte, daß mit der Ausschaltung des Fegefeuers die Idee des letzten Gerichts

Die Auferstehung am jüngsten Tage.

Ein Campo-Santo-Carton von Peter Cornelius.

Abb. 109. Die vier apokalyptischen Reiter. Karton zum Campo Santo in Berlin, 1846.

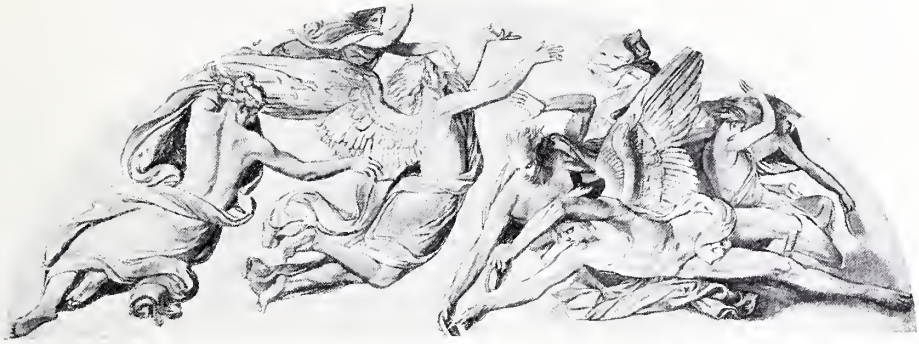


Abb. 110. Die sieben Engel mit den Schalen des Zorns. Bogenfeld zu den apokalyptischen Reitern. Karton 1847.

sich nicht auflöste. Cornelius verließ alle Tradition und nahm ein Gleichnis des Welterlösers selbst: Die Parabel von den zehn Jungfrauen. Er hat den Stoff nicht mit einem Federstrich bewältigt. Der erste Entwurf war etwas überladen: Christus in einer dreifachen Glorie, zu seiner Linken die Engel des Gerichts mit Buch, Schwert und Wage. Im Karton beseitigte Cornelius den Gedanken des Weltgerichts und stellte den Heiland der Liebe dar in den Wolken des Himmels. Nur Christi mahnendes Wort soll es sein: „Darum wachet! Denn ihr wisset weder Tag noch Stunde, in welcher des Menschen Sohn kommen wird." Cornelius, selbst vor seines Richters Throne stehend, will Liebe vor Gerechtigkeit. Cornelius stellt den Richter dar, wie er, die Arme liebevoll ausbreitend herabfährt. Fünf Jungfrauen wachen — vier schlafen. Eine geht, Öl für ihre erlöschende Lampe zu kaufen. Cornelius hat den tragischen Ton des „Zu spät" in Christi Gleichnis mit fester Hand — auf eigene Faust — gemildert.

Der Karton ist erst im Jahre 1862/63 entstanden. Dieses Hauptbild der apokalyptischen Wand zusammen mit den Bildern von Thomas und Pfingsten hatten das Schicksal, die Schaffensperiode des greisen Meisters von 1862 bis zu seinem Tode abzuschließen. Daher können wir an die Sicherheit der Formengestaltung nicht mehr den Maßstab etwa der apokalyptischen Reiter von 1846, also teilweise 20 Jahre früher, — anlegen. Cornelius hat dagegen mit diesen letzten Kartons ein neues Feld betreten, das ihm nur der Tod verwehrt hat. Im ersten Entwurf hielt Christus nach der Tradition die linke Hand abweisend, die rechte aufnehmend. Er verzichtete auf diese Paraphrase des Weltgerichts. — Christus wendet sich nur ab von den törichten Jungfrauen: „Ist es nicht genug," sagte er zu seinem Schüler Max Lohde, „wenn sich der Herr von einem abwendet! Und Gerichtsengel habe ich schon in den andern Bildern genug. Sehen Sie, diese musizierenden Engelein sind gut geworden!" Und mit dem Gedanken vertiefte er auch die Technik. Eine

unendlich große Landschaft nimmt teil an der Herabfahrt des Herrn. Mond und Sterne, Berg und nächtliche Wolken, erleuchtet vom ewigen Licht, dämmern in die Ferne hinaus. Es ist Licht und Schatten im Karton verteilt, als gelte es ein Gemälde. Es spricht aus dieser malerischen Behandlung der letzten Kartons die Sehnsucht des Sterbenden, noch einmal die Sprache der Farbe zu reden, die Farbe in neuen Tönen. Wie wunderbar leuchten die schönen Gestalten der Jungfrauen im Lichte von oben!

Von dieser versöhnlichen Gleichnisrede des Meisters aus seinen letzten Lebensjahren wendet sich aber unser Auge nach der Campo Santowand, die er auf den Höhen seiner Künstlerschaft schuf. (Abb. 109.)

Es ist die himmel- und erdebewegende Apokalypse des Sehers auf Pathmos. Er sieht der Frage scharf ins Gesicht: Was erwartet die Sterblichen am Tore der Ewigkeit? Gedanken über die Schicksale des Einzelnen und der Welt sind hier unbewußt ineinander verflochten. Zur Rechten des Mittelbildes öffnet Cornelius die Tore, die uns in den Ansturm der Verdammung Einschau geben: Zuerst naht die grause Schar der apokalyptischen Reiter, der Erde Not steigernd bis zu Tod und Vernichtung. Aus dem Himmel gießen die Engel die Schale des Zorns herab auf die Menschheit (Abb. 108). Das Höllentor der letzten Qualen tut sich auf. Giftige Geschwüre eitern auf. Alle lebendige Seele stirbt im Meer, die Wasserbrunnen werden zu Blut, der vierte Engel gießt seine Schale in die Sonne, des fünften Schale schafft Finsternis, daß die Gepeinigten zerbeißen ihre Zungen vor Schmerzen, und die letzten Zornschalen bringen Dürre und Erdbeben. In seiner Phantasie setzt der Künstler die Zornschalen von Kapitel 16 der Offenbarung in nächsten Zusammenhang mit dem, was in Kapitel 6 die Begleiterscheinung der geöffneten vier ersten Siegel ist: Die vier Rosse, die hinausjagen in die Welt, sobald der Siegel eines sich auftut: Voran reitet der Sieger, von dem die Apokalypse sagt: „Und ich sahe und siehe ein weiß Pferd, und der darauf saß, hatte einen weißen Bogen und ihm wird gegeben die Krone und er zog aus zu überwinden und daß er siegete.“ Und weiter siehe: Mitten hinein in die unglückselige Schar der Erdgeborenen sprengt der Reiter mit dem Schwert. Sein Roß ist rot; sein Schwert haut gut. Frieden zu nehmen von der Erde, daß einer erwürge den andern — rast er heran, der Reiter der roten Revolution.

Hinter ihm hastet wütend und schreiend herab der Ritter des schwarzen Pferdes, die Wage in der Hand, der Unhold und Klagegeist der Hungersnot. Und er schreit, daß es den Hungernden in die Ohren gellt: „Ein Maß Weizen um einen Groschen und drei Maß Gerste um einen Groschen und dem Öle und Wein tue kein Leid!“

Und siehe da — der Schrecklichste der Schrecklichen fährt in die Tiefe, mitten hinein mit der Sense in die Gehetzten hauend — der Tod auf dem fahlen Roß. Und ihm folgen die Geister der Hölle in jäher Hast.

Abb. 111. Christus, der Herr der Ernte. Bogenfeld zum Fall Babels. Karton 1857.

Den letzten dreien: Dem Schwert, dem Hunger und dem Tod aber ward die Macht gegeben, den vierten Teil auf Erden zu töten.

Cornelius hat aus dem Sieger mit Pfeil und Bogen die Pest gemacht. Die gewaltigste Gestalt ist der schwertschwingende Krieg. Die böse Zeit und die verbitternde Wahrheit, daß Zwiespalt unter den Menschen ein Lebentöter sei, haben den Reiter mit dem roten Roß in den Brennpunkt der ganzen Komposition gesetzt.

Will schon der Himmel fast den Dämonenzug der Höllengeister nicht fassen, so scheint die Erde zu versinken unter der Last der vom Fluche ereilten Menschenkinder. Zwei Frauen, zu Heldinnen geworden in der Verzweiflung des letzten Augenblicks, halten die Arme empor, die Frucht ihres Leibes zu schützen gegen die Pein. Es ist der Gedanke, daß die Liebe alles vermag, alles duldet — alles hofft. Verzweiflungsvoll klammert die Jugend — die letzte Kindheit der Erdgeborenen — sich an der Mutter Leib. Dies düster tragische Motiv — daß das Leben der Töchter Evas, der Mutter aller Lebenden, nun ein Ende habe auf Erden, ergreift uns tief. Bäumt das liebende Weib, aller Schuld vergessend, sich auf in der letzten Qual, so werfen die Männer alles Hoffen weg. Sie kennen die logische Unerbittlichkeit des letzten Geschicks.

Rein künstlerisch betrachtet, spiegelt sich in dem Ebenmaß der leidenschaftlich erregten Körper die Einwirkung des Parthenonfrieses von Phidias wider, von dem wir oben sprachen. Für dieses höchste Pathos der Bewegungen hat Cornelius nicht eine einzige Wiederholung der Körperhaltung nötig gehabt.

Und so finden wir auch in den andern apokalyptischen Bildern das Höchste, was Cornelius vermochte. Von Kapitel 16 der Offenbarung Johannis, von den Schalen des Zorns war er zurück auf das 6. Kapitel von den vier Reitern gegangen. Mit feinem künstlerischen Sinn erkennt er die Szenen der Offenbarung, die ideell, poetisch und künstlerisch das Größte verlangen und gewähren! So entnimmt er das nächste Bild dem 16. Offenbarungskapitel, der Vision von den Zornschalen.

Kapitel 17 und 18 schildern die große Dirne auf dem siebenköpfigen Tiere und Babylons Fall. Doch auch diesem furchtbarsten Augenblick des Weltgerichts will Cornelius zunächst einen Ton der Barmherzigkeit geben. In der Lünette oben schwebt Christus, der Herr der Ernte, die Sichel zum Erntetag bereit. Aber sein Antlitz trauert. Die Engel kommen herzu, die Arbeiter in der Ernte da unten. Mit furchtbarer Leidenschaft naht sich der Knecht, der bereit ist zur Ernte. Ein starker Engel (Offenbarung 18, 21) hebt einen großen Stein auf als einen Mühlstein und wirft ihn ins Meer, des zum Zeichen, daß also mit einem Sturm

Abb. 112. Babels Fall.

verworfen wird die große Stadt Babylon und wird nicht mehr erfunden werden. (Aus dem Jahr 1847.) (Abb. 110.) — Das Großbild darunter schildert Babels Fall. (1852.) (Abb. 112, 113.)

Der Erzengel des Gerichts ist herniedergefahren vom Himmel (Kapitel 18, 1) — wie ein Blitz aus der Nacht. Der hatte eine große Macht, und die Erde war erleuchtet von seiner Klarheit. Dieser Engel des Gerichts ist die größte Engelgestalt der Kunst aller Zeiten und aller Völker. Nur unter der Inspiration der Bibel hat sie ein Künstler so schauen können. Und nur ein Deutscher, einer, der nach Dürers Apo-

kalypse kam, konnte diesen Erzengel des Gerichts schauen in seinem heiligen Grimm, in seinem welterzitternden Schreien: „Sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon, die große, und eine Behausung der Teufel

Abb. 113. Der Engel des Gerichts. Aus dem Karton zum Sturz Babels. 1852.

geworden!“ Sollte es Cornelius in keiner seiner übrigen Gestalten gelungen sein, über Michelangelo hinausgeschritten zu sein — in dieser Figur hat er den Titanen Michelangelo überstiegen. Übermenschlich steht der majestätische Himmelsbote an der Felsenzacke. Verfluchend

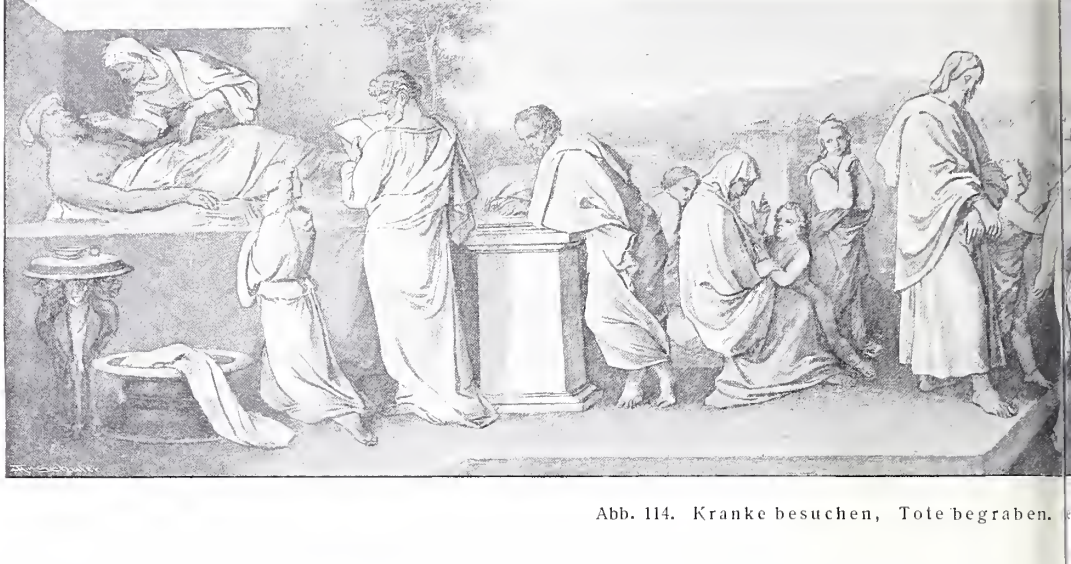


Abb. 114. Kranke besuchen, Tote begraben.

reckt er die Linke aus gegen die sündige Stadt, darinnen das buhlerische Weib Herrin war. In Scharlach gekleidet, gold- und diamantengeschmückt mit der erlogenen bräutlichen Zier der Dirne, ist die Entthronte vom Rücken des vielköpfigen Tieres, das sie schmeichelnd getragen — die Masse des Pöbels — herabgestürzt. Der Becher der Lust ist der schönen Hand entglitten; die vielköpfige Bestie Pöbel lechzt nach der Verführerin Blut. Babel, die Hochburg der Lust, geht in Flammen auf. Sein Wort ist schon geschehen. Die buhlerischen Könige und die wucherischen Kaufleute stehen und klagen: „Wehe, wehe, die große Stadt!“ Der Erzengel des Gerichts aber hat das Schwert halb gesenkt. Vor dem Engel des Herrn

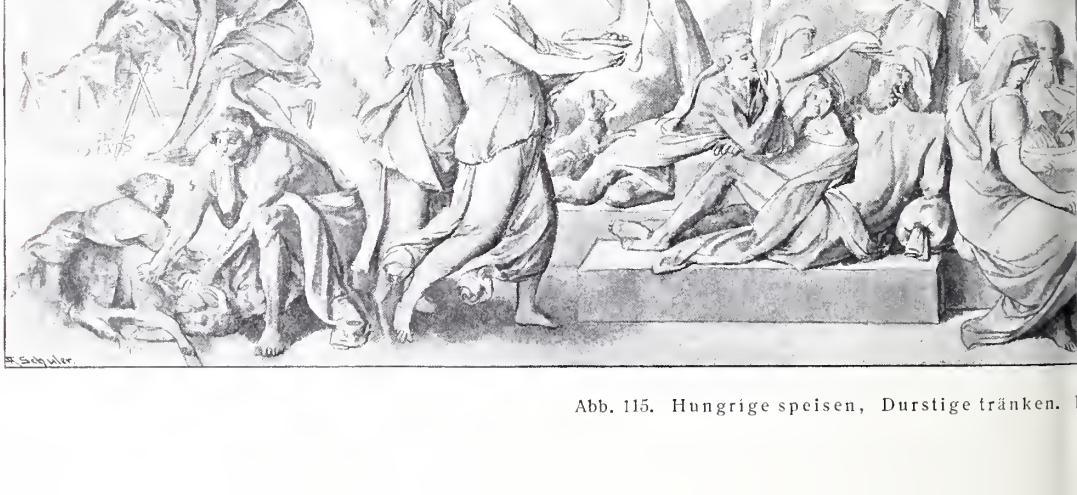
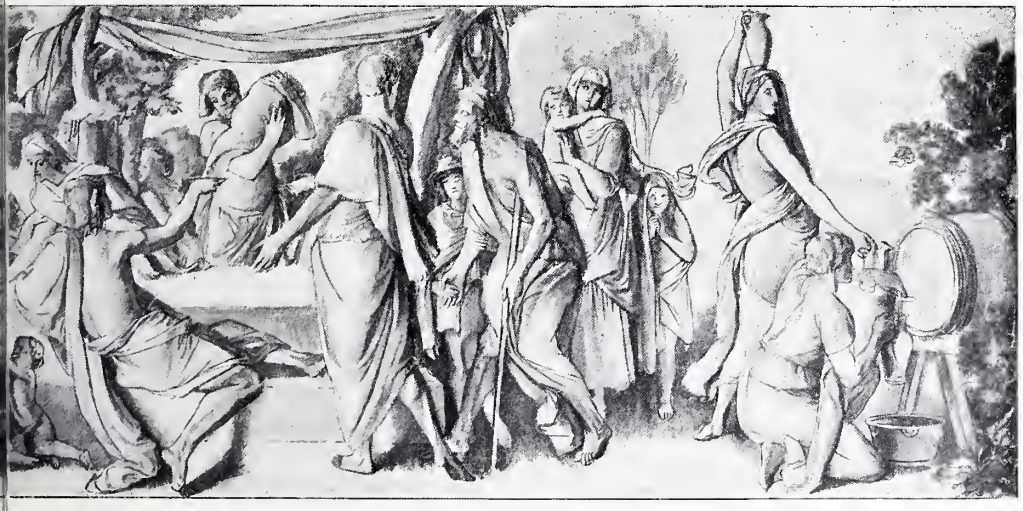


Abb. 115. Hungrige speisen, Durstige tränken.

lbild zur „Auferstehung". Karton 1860 und 1861.

vollzieht sich ein tragisch Geschehen. Die Guten und Edlen, umstrickt vom allgemeinen Verderben — büßen mit. Die bösen Geister halten ihren Einzug in die brennende Stadt. — In der Ferne aber wandern sie fort von der Stätte des Todes, — alle, die zum Volke des Herrn gehören. Und wie ein Cantus firmus klingt das Hohelied derer, die der Künstler in der zwischen den Reitern und der babylonischen Dirne ragenden Nische dargebildet hat: „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden, denn das Himmelreich ist ihrer."

Dorthin leuchtet die strahlende Gloriole der beiden andern Bilder



lle zur Ankunft des neuen Jerusalems. Karton 1848.

Abb. 116. Die Fesselung des Satans. Bogenfeld zum neuen Jerusalem. Karton 1849.

vom himmlischen Jerusalem und von der Auferstehung der Toten. (Aus den Jahren 1849 und 1851. Abb. 117.)

An des Bild von den klugen und törichten Jungfrauen schließt zunächst in der Lünette des nächsten Großfeldes an die Fesselung des Satans. Das Kapitel 19 der Offenbarung überschlug der Künstler. Sein Raum verbot ihm die unsagbar großen Visionen dieses Kapitels darzustellen. Sein Stift und sein Herz drängen nach dem aufflammenden Lichte der Erlösung. (Aus dem Jahre 1849. Abb. 116.)

Des Johannes Offenbarung im 20. Kapitel hebt also an: „Und ich sahe einen neuen Himmel und eine neue Erde. Denn der erste Himmel und die erste Erde vergingen. Und ich sahe die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabfahren, zubereitet als eine geschmückte Braut ihrem Mann."

Wer ermessen mag, welcher Schritt ist zwischen Albrecht Dürers Apokalypse und des Peter Cornelius Bilder, der muß die beiden Darstellungen dieser ersten deutschen Meister vergleichen. Dürer, der naive, legendär gestimmte Sohn des Mittelalters zeichnet den Engel, der Johannes die neue mittelalterliche Stadt Jerusalem zeigt. Cornelius aber hebt seine Phantasie in das Reich der Poesie. Keine Stadt der Welt und wären ihre Tore tausendmal schöner als die Stadt mit ihren Perlentoren — ist so schön, wie des gottbegnadeten Johannes Vision von dem neuen Jerusalem, das vom Himmel herabfährt, „zubereitet als eine geschmückte Braut ihrem Mann." Das Unzulängliche dichterischer Gedanken hat Cornelius, an das Himmelstor der Kunst aufsteigend, dargestellt in dem holdseligen Bilde von der Braut, die mit der Mauerzinnenkrone und dem Brautkranz geschmückt herabschwebt in bräutlich reiner Gestalt, die Siegesfahne in der Hand, getragen vom bräutlichen Reigen kranzgeschmückter Cherubim. Einer der Engel reicht — der Taube Noahs gleich — einen Blütenzweig den harrenden Menschenkindern, die auf Bergeshöhe geflüchtet, der großen Dinge harren, die da kommen werden.

Abb. 117. Das neue Jerusalem, vom Himmel kommend. Karton zum Campo Santo in Berlin. 1849.

Auf diesem Eiland der selig Hoffenden ist es die Jugend zuerst, die da kostet den süßen Blütenduft der Blumen des Paradieses. Über die leidgeprüfte Menschheit aber ist schon ausgegossen der Morgenglanz der Erfüllung. Das Sehnen der Kreatur, die in einem Augenblick noch harrt und hofft und schon beseligt wird — schauen wir am Gestade der paradiesischen Gefilde. Betrachten wir die Gestalten, wir erkennen des Künstlers Willen, der des Himmels höchste Seligkeit von Gestalt zu Gestalt uns offenbaren will: „Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen; und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerzen wird mehr sein, denn das erste ist vergangen. .... Und man wird die Herrlichkeit und die Ehre der Heiden in sie bringen." Und siehe aus der Ferne nahen Griechenschiffe. Mit ausgebreiteten Armen naht sich der König, nahet das neue Volk. Siehe es ist alles neu geworden! ..... „Siehe da, eine Hütte Gottes bei den Menschen, und er wird bei ihnen wohnen, und sie werden sein Volk sein."

Will schon dieses Bild alles Zeitliche der Offenbarung Johannis zurückdrängen, so ist das letzte der Campo Santo-Bilder ganz in die Kristallflut der letzten apokalyptischen Visionen getaucht.

Hoch oben in der Lünette erscheint Gott-Vater, getragen von den vier Lebendigen, den evangelischen Symbolen. Raffaels Vision des Ezechiel hat hier den Meister beeinflußt. (1860.) Die Posaune des Gerichts erschallt. Der Auferstehungsruf schmettert über die Lande. Das Morgenrot steigt auf; die Ostersonne erneuert ihren Strahl und weckt sie alle auf, die zum Leben einzugehen wert sind. (Abb. 118.)

Wir stehen vor dem Bilde von der Auferstehung der Toten. Ehe wir des Lebens ganz uns freuen, kann doch der Künstler auch des Todes letzte Schatten im Antlitz der Ostersonne nicht ganz uns verhüllen. In seinem ersten Entwurf hatte Cornelius auf der rechten Seite des Bildes Teufel angebracht, die auf die Seelen der zu Verdammenden lauern. Damit war wenigstens ein Anklang gegeben an die traditionelle Darstellung des Weltgerichts in der St. Ludwigskirche zu München. Cornelius hat dann aber mit vollem Bewußtsein auch den letzten Zusammenhang mit der alten Auffassung zerbrochen und die Teufel ausgemerzt. Er überlässt es der religiösen Anschauung des Einzelnen, ob er an die Wiederbringung aller Dinge, also auch an die Begnadigung der Bösen am Tage des letzten Gerichts glauben will, oder ob er an eine endgültige Scheidung Beseligter und Verdammter sich hält. Mit staunenswertem Scharfsinn und frei über die Bibel verfügender Phantasie stellt Cornelius seine große Komposition hinein in den Augenblick, der unmittelbar der letzten Entscheidung vorangeht. Der Raum ist zu klein für das, was er deuten will. Auf einer Felszacke in der Mitte der Komposition ruht der schlummernde Engel des Gerichts. Die Linke umspannt das Buch des Lebens und des Todes. Das Schwert des Gerichts ruht stille noch in der Hand. Sein und Werden verknüpfen sich zu den Füßen des schlummernden

Abb. 118. Gottvater auf den vier Symbolen. Bogenfeld zur „Auferstehung". 1859–1860. Karton zum Campo Santo.

Engels in wunderbarem Geschehen. Die Seele und die Leiber der Toten, die in dem Herrn gestorben sind, feiern ihr Auferstehungsglück. Selige Wonne durchströmt die schönen, neuen Leiber. Ein zweiter Bote ist herniedergestiegen aus Himmelshöhen und kündet, holdselig grüßend, den Erlösten die frohe Botschaft des Heils. Die Jugend zuerst soll sie erfahren. Der Engel des Herrn umarmt den Jüngling. Die nächsten Zeugen der Freude sind ein Mädchen und ein Kind. Die Gruppe mag ein Geschwisterkreis sein, ein wunderschönes Sinnbild, daß alle Menschen neue Brüder werden im Lichte der Auferstehung. (S. das große Einschaltbild.)

Im Vordergrund aber beherrscht eine andere Gruppe das Ganze, Sinnbild gebend für höchstes Erdenglück und Erdenhoffen: Elternfreude und — nach Todestrennung — Wiedersehen! Diese Mutter, die dem Vater das Kind reicht, das himmlisch verklärte Pfand ihrer irdischen Liebe, ist wohl das Beglückendste und menschlich Reinste, was je ein Meister der Kunst dargestellt hat.

Sein und Werden! Das schlummernde Kind zwischen Vater und Mutter, schlummert dem nahenden Werden entgegen. Zwischen Werden und Sein schwebt der betende Greis zur Linken, der eben dem Grabe entsteigt. Des Schauens goldener Glanz bricht eben an für die beiden Frauengestalten, die dem Grabe entstiegen sind. Es sei eine Mutter und ihre Tochter; des Meisters erste Gattin und ihr Liebling, den sie einst in Rom begruben zwischen Rosen und Zypressen auf dem Friedhof der Tedesci. Wie wunderbar ist die Umschlingung der Arme. Griechische Phidias-Schönheit zittert leise in diesen Bewegungen. Es ist Gestalt gewordene Schönheit und Seligkeit zugleich.

Aufrecht ragen darüber vier Gestalten empor. Nur zur Hälfte ragt ins Bild herein die verhüllte Matrone, andächtig harrend des Wiedersehens. Zwei herrlich schöne Menschenkinder — Bräutigam und Braut beten an in bewunderndem Erstaunen. Und daneben hebt Einer die sehnende

Abb. 119. Die Nackten bekleiden, Gäste beherbergen. Sockelbild zum Fall Babels. Karton 1857.

Hand nach dem Lande des Lichts, dessen Strahlenglanz ihm fast die Augen will blenden.

Sein und Werden! — Unter dem Schwerte des Engels schlummert, noch in Leichentücher gehüllt, ein Toter. Es mag der Lebensgenoß der Matrone sein, die dem Widersehen so selig still entgegenharrt, das Auge noch nach der Erde gerichtet.

Beseligung und Erfüllung ist am Tage des Gerichts denen, die auf Erden nach dem Lichte sich sehnten. Daß das Licht Leben und Liebe ist, steht als Widerstrahl auf den verklärten Menschengesichtern zu lesen. Aber in der Welt kamen viele nicht zum Licht! denn „die Menschen liebten die Finsternis mehr denn das Licht. Denn ihre Werke waren böse. Wer Arges tut, der hasset das Licht und kommt nicht an das Licht, auf daß seine Werke nicht gestrafet werden."

Händeringend flieht das Weib, die Schuldbeladene vor dem Licht. Eine andere, kaum der Erde entstiegen, sinkt wieder zu Boden. Ein Jüngling birgt rückstürzend das Auge vor dem göttlichen Strahl. Die Fäuste sind geballt. Und in der Tiefe kauern Mann und Weib, die schuldverhafteten Gefährten eines verlorenen Glücks.

Was wird Allvater, der Liebende, ihnen sagen? Furchtbar muß es sein, das nahende Wort von oben, vor dem sie die Ohren verschließen. Und doch ist der Engel der Auferstehung nicht ferne von den Unseligen.

Dies Bild des Meisters Cornelius von der Auferstehung des Fleisches ist eine der großartigsten und klarsten Kompositionen aller Kunst. Es sind vier große Gruppen und über ihnen der Engel mit dem Schwert. Die Bösen bilden nur eine Gruppe schwer am Boden lastend, mit zwei horizontal liegenden Gestalten, schwer aufwärts sich reckend in der diagonalen

Linie des nackten Jünglings. Hochaufgeschreckt zu verzweifelndem Sturz hinaus in die ewige Nacht — in der aufrecht vertikalen Frauenfigur. Den Seligen kommen drei große Gruppen zu. Die Elterngruppe, breit angelegt, die feste Grundlage alles Seins und Werdens aus Gottes Hand. Über ihr leicht beschwingt die Gruppe der engelbegrüßten Jugend, dem Paradiesestor schon am nächsten. Und zur Linken die zweigeteilte Gruppe, die aufsteigt vom erwachenden Greis im Grab und den beiden Frauengestalten zu den vier Menschenkindern, die enggeschlossen aufrecht ragen in Ruhe — wie zur andern Seite das Aufragen in Verzweiflung und das schreckensvolle Auseinanderstreben der Einzelnen.

Und noch einmal, wenn wir unser Auge über das Ganze gleiten lassen — taucht eine Schönheit auf in der leicht erkennbaren vertikalen Dreiteilung der Gruppen.

Mit den natürlichsten Mitteln der Schönheit hat Meister Cornelius Großes geschaffen. Der Totengerippe des Luca Signorelli und des Michelangelo hat er sich entschlagen. Die Schrecken hat er vergeistigt, und damit erhöht, die Wonnen aber hat er beseelt, dem Evangelisten Johannes vergleichbar — Christusgeist mit griechischer Schönheit verwebend.

Nach Albrecht Dürers vier Aposteln hat die deutsche Kunst geruht. Seit des Peter Cornelius' apokalyptischen Reitern und Auferstehung hat die deutsche Kunst noch nichts gleich Großes an Monumentalwerken in die Welt gebracht.

Eine glückliche Hand hat den Meister aber auch geleitet in dem

Abb. 120. Gefangene besuchen, Traurige trösten. Verirrten den Weg weisen. Predelle zu den Apokalyptischen Reitern.] Karton 1847.

scheinbar anspruchsloseren Fries, der in Sockelbildern die großen Themata des Weltgerichts begleitet: Die Werke der Barmherzigkeit. In logischem und theologischem Anschluß an das große Gerichtsgleichnis Christi (Matthäi Kapitel 25) hat Cornelius diese Wahl getroffen. In vier Predellen behandelt er neun Werke der Barmherzigkeit, frei nach dem Text, diesen ganz erschöpfend in seinen sozialen Tiefen. Hätte Cornelius diese Bilder nicht gemacht, so hätte die Sage, daß er nur im Reiche idealer Gebilde schwebend des Lebens praktische Seiten weder gekannt noch dargestellt habe, ihren Grund. Cornelius hat hier in Bildern ein hohes Lied christlich-sozialer Liebe gedichtet. Man hat die Bilder noch viel zu wenig in ihrer Bedeutung für das moderne Leben beachtet. Es ist anklagende und klagende Wirklichkeitskunst ohne Armeleutmalerei, aber nicht unwirklicher als diese.

Unter die anstürmenden vier apokalyptischen Reiter, die Dämonen der letzten Not, hat Cornelius drei Werke der Liebe gepflanzt, versöhnende Blumen im sterbenden Lande der Erde: Liebe stiften und Liebe genießen! Die Reihe eröffnet: Gefangene besuchen. Es sind ehrwürdige Gestalten, die hinabgestiegen sind zu denen, die des irdischen Richters Arm schon erreichte. Gefängnis soll nicht vernichten, sondern aufrichten! Andere treten an die Totenbahre und trösten das trauernde Elternpaar an der Bahre des Kindes. Verirrte kommen des Wegs — sie finden nicht heim. Da kommt ein Führer und weist nach der wahren Heimat! Wie schön und natürlich sind alle diese Gruppen. Sie wirken wie die Szenen altchristlicher Sarkophage. Wir ermessen aber auch den gewaltigen Fortschritt der Kunst in diesem Zeitraum von 1800 Jahren christlicher Kunst! (Abb. 120.)

Unter dem Bilde vom Sturze Babels triumphiert wieder der Geist der Liebe in Christi Namen. Wie groß ist die begleitende Landschaft erdacht! Wie dramatisch der Ansturm der Nackten, die um Kleider flehen, zur Freitreppe des gastlichen Hauses! Wie rührend die Gruppe der armen Mutter mit ihren Kindern. Wie fein sind die drei Akte des Einkleidens gefunden! Und dann: heimatlose Gäste beherbergen! Das Motiv der ägyptischen Flucht klingt deutlich an. (Abb. 119.)

Wie sinnig breitet sich unter „dem neuen Jerusalem“ das behaglich große Gastmahl aus. Der Satan ist gefesselt. Das Friedensreich ist auf Erden aufgerichtet. Da kommen sie alle, die am Tisch des Lebens verkürzt waren. Die Hungrigen werden gespeist und die Durstigen getränkt. Es ist wie ein ewiger Feiertag über die erlöste Menschheit gekommen, da alles Leid geendet, und da die vertrockneten Brunnen mit ewigem Wasser gefüllt und die hungernden Menschen mit ewiger Speise gelabt werden. Wer fühlte nicht den ungeheuren Geist freischaffender Künstlerart, die Irdisches und Himmlisches, Gleichnis und Ereignis verbindet! (Abb. 115.)

Noch einmal freilich soll der vergangenen Erde Leid erklingen, — um die Seligkeit der Auferstandenen und die Qual der Schuldigen zu steigern: Unter dem Bilde der Auferstehung des Fleisches hören wir das schmerzensreiche Lied, das zurückreicht bis auf die Tage des Sündenfalls: Krankheit und Tod! Der Liebe höchstes ist die Krankenpflege. Wie versöhnend wirkt die große Ausführung des Todesgedankens, der in eine gemütvolle Familiengeschichte eingerahmt ist. Da belehrt die Mutter die Kinder über Tod und Ewigkeit. Christus der Herr selbst folgt als Leidtragender dem Toten, den sie auf ihren Schultern hinaustragen. Und vom Leichengang aus führt uns eine letzte Szene ans Grab. Eine Frau legen sie hinein. Über der Toten steht an der Mauer die Inschrift: Geltruda. So hat des Meisters zweite Gattin geheißen. Der die Tröstung spricht, ist kein irdischer Geistlicher — es ist der Propheten Einer. (Abb. 114.)

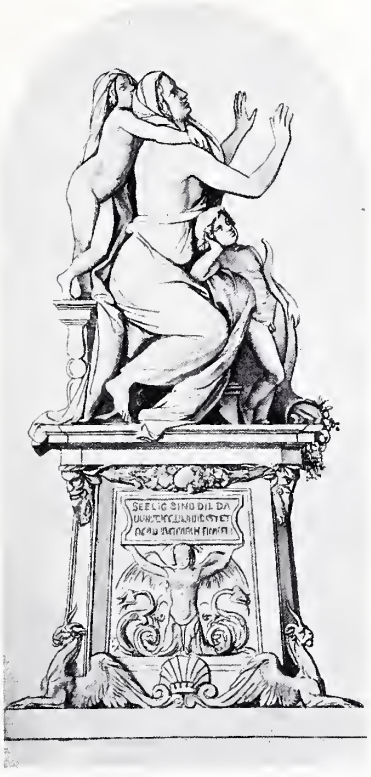


Abb. 121. Selig sind die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit. Nischengruppe zum Campo Santo. 1848.

Außer der ganzen vierten Wand hat dann Cornelius auch noch jedes Mittelbild der zweiten und dritten Wand im großen Karton gezeichnet: Christus und Thomas und das große Pfingstbild. Es sind aber Werke der gealterten Hand geworden. Christus und Thomas entstand 1863 bis 1865, Pfingsten 1865 bis 1866. Wir können die Bilder hier nur kurz andeuten, da sie von der Schaffenshöhe des Meisters nur einen falschen Begriff geben könnten. Cornelius selbst hing noch mit großer Liebe an den Bildern. Der anregende Geist Roms aber umgab ihn nicht mehr. Aber gerade das Thomasbild gab ihm Anlaß, viel über den Typus Christi nachzusinnen. Er suchte eine Verbindung von Erhabenheit und Milde, ohne daß der Ausdruck sentimental würde oder ohne daß olympische Anklänge mit einliefen. So kam es, daß er sich unbewußt dem Abendmahlschristus des Leonardo näherte. Als man ihm aber von der Ähnlichkeit sagte, suchte er alle Anklänge zu verwischen. (Abb. 106.)

Auch das große Pfingstbild hat seine Schönheiten. Mit Absicht hat der Künstler die Apostel in feierlich geschlossener Gruppe dargestellt und als Gegenstück von unten und von beiden Seiten her eine

bewegte Menge des Volks nahen lassen, edle, realistische Gestalten, für die nur die Sicherheit der Hand und des Auges gefehlt hat. Auch hier ein Bestreben, durch Schatten und Licht Tiefe und Vordergrund zu erhalten. Das Ganze ist eine letzte Reminiszenz an Raffaels Schule von Athen. In den deutschen Laiengruppen aber hätte Cornelius den Meister der Antike geschlagen, wenn nicht ein anderer gekommen wäre, der Macht über ihn nahm — der Tod. (Abb. 107.)

Noch bleibt uns übrig, zum harmonischen Abschluß unsrer Darstellung, von den Gruppen der Seligpreisungen zu reden. (Abb. 100—103, 121, 122.)

Wir wissen, daß die Bildhauer in München, als sie die Entwürfe sahen, alsbald Lust hatten, die Gruppen in Marmor zu hauen. So plastisch sind sie von Cornelius gesehen! Theodor Brüggemann, der in des Künstlers und Schwagers Einverständnis einen Text zum Campo Santo schrieb, sagt, daß diese Gestalten der Seligpreisungen die Stellung des Chors in der griechischen Tragödie einnehmen sollten. Vollendet hat Cornelius nur die beiden Nischen der apokalyptischen Wand und zwar hat er schon im Jahre 1848 die Gruppe derer dargestellt, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit. Er hat dafür ein wunderbares Symbol gefunden: Eine jugendschöne Mutter mit ihren Kindern. In überreichem Füllhorn hat ihnen die Natur irdische Gaben beschert. Aber sie trachten nach höheren Dingen. Sie wenden sich ab, hin zu Gott, Nahrung erbetend für ihre hungernden und dürstenden Seelen. Diese Nische ragt zwischen dem neuen Jerusalem und der Auferstehung. Zwischen den apokalyptischen Reitern und Babels Fall ist die Nische mit der Gruppe derer, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden. Gefangen sitzt ein alter, bartloser Prophet oder Apostel. Er ist gebeugt, aber nicht gebrochen unter der Last seiner Ketten. Da naht der Engel und löst sie ihm, und ein anderer Engel, vertraulich neben ihm stehend, reicht ihm die Palme des Sieges. Wunderbar sind die Engel als Kinder gedacht. — Jugend und Alter berühren sich.

Cornelius mag ein Stück eigenen Schicksals in seinem Leben aus dieser letzten Gruppe der apokalyptischen Wand herausgefühlt haben.

Der Engel mit der Siegespalme steht aber heute unsichtbar über dem Grabe des größten deutschen Meisters seit Albrecht Dürers Tod.

Peter Cornelius als Mensch und Künstler.

Was Peter Cornelius als Mensch gewesen ist, hat er rein und ohne Rest in den Werken seiner Kunst widerleuchten lassen. Alles, was er wollte und sann, das hat er auch in klaren Gesichten geschaut und in Bildern dargestellt. Wir sind mit dem Künstler gewandert, wie er wuchs vom armen Düsseldorfer Zeichner und Maler ums liebe Brot bis zum Meister der Apokalypse. Wir haben gesehen, daß er immer den ersten und höchsten Willen zur christlichen Kunst hatte, daß er aber ebenso leicht in der Welt der griechischen Mythe sich bewegte, Vorstufe und Erfüllung in ihrem geistigen Wert für die Erziehung der Menschheit kennend und trennend.

Abb. 122. Die um Gerechtigkeit willen Verfolgten.
Karton zu einer Nische des Campo Santo.

Im täglichen Leben hat Cornelius trotz aller Hoheit der Gedanken Natürlichkeit und ungezwungene Freiheit über alles geliebt. In Italien war Cornelius so volkstümlich, daß man ihn allerorten nur Signor Pietro nannte. Ein oberitalienischer Hospitalarzt, der ihn auf Reisen traf, wollte ihm die Hände küssen. Als der toskanische Grenzwächter ihm das offizielle Passa porto! zurief und dann den Paß des Meisters sah, nahm er den Hut ab: „Ah! il Signor Cornelius!“ In München hat sich Cornelius so wohl gefühlt, wie sein Lebtag nicht mehr. Zu Riegel, dem Freunde seiner alten Tage, sagte er einmal bei einem Tisch-

gespräch: „Es ist mir stets Bedürfnis gewesen, im Volke zu verkehren, mit einfachen Leuten umzugehen. Dies habe ich in München gehabt, und was habe ich für kernige, vortreffliche Menschen bei meinen vielen Ausflügen im bayrischen Gebirge angetroffen." Sein Freund Ringseis hat nach des Cornelius Tod von dem lustigen Besuch der Münchener Sommerbierkeller erzählt. In Berlin fühlte der Meister sich von diesem Verkehr mit dem Volk schmerzlich getrennt. Daher seine Sehnsucht oft nach Italien. Große Künstler wissen, was des Volkes Pfund auf der Wagschale der Lebenswerte wiegt.

Im Hausverkehr war Cornelius so gastlich, daß Bunsen an den Preußenkönig schreiben konnte, Cornelius werde ohne Hinterlassenschaft sterben, weil jedem Tüchtigen seine Türe gastlich offen sei.

In welcher Höhenlage die Tischreden bei Cornelius waren, verrät uns Hermann Riegel in seinem zweiten Corneliusbuch. Es ist unmöglich, alle diese Reden hier zu fassen. Scherz und Ernst lösten sich ab. Cornelius liebte den Scherz, den befreienden Freund. Riegel erzählt fidele Geschichten. Als Peter Cornelius einmal über Tisch seinen Stuhl verließ, setzte sich seine Frau, die Römerin Theresa, darauf. Als der Meister zurückkehrte, fuhr er sie drollig an: „Fort da! Du usurpierst den Stuhl Petri!" — Als er einmal in Berlin ankam, hatte er eine eingewickelte Braunschweiger Wurst in der Hand, die die Frau in Braunschweig unterwegs rasch gekauft hatte. Ein Professor holte die beiden am Bahnhof ab: „Was haben Sie da?" — Cornelius: „Eine Manuskriptenrolle; wenn Sie recht aufpassen, können Sie sie tragen." Und siehe, der Herr Professor trug dem Meister die Wurst andächtig nach Hause.

Alte und neue Kunst stand bei den Gesprächen obenan. Literatur zeigt sich hier als tragender Grund seiner Schöpfungen und die Musik ist ihm ein guter Engel. Mozart liebte er über allen. War er bei Laune, so sang er Stellen, die ihm einfielen: „Den Mozart, gestehe ich, möchte ich gekannt haben. Das ist ein wahrhafter Genius. Da ist kein Irren und Suchen. Von Anfang das Bewußtsein und die Übung. Er und Raffael sind wie eine Blume, rein und edel aufgewachsen zu voller Blüte."

Zu seinem Neffen und Namensgenossen, dem modernen Lyriker unter den Komponisten, Peter Cornelius, von dem der gestrenge Mozartonkel wußte, daß er auf Liszt und Wagner schwur, sagte er einmal bei Tische, als dieser nach der glänzenden Aufführung seines „Cid" in Weimar nach Berlin gekommen war: „Höre Peter! Das sag ich dir, wenn du mir die Zauberflöte und den Don Juan unter den Tisch wirfst, dann schlage ich dir die Knochen im Leibe entzwei."

Cornelius, der nach seines Schwabenfreundes Xeller römischem Ausspruch eine „wilde Natur" hatte, liebte die kräftigen Worte. Unsympathische Kreaturen, die hassend oder kriechend zu Dutzenden ihm

über den Weg gingen, bezeichnete er kurzerhand mit „Kerl“ oder „Lump“. Als einmal ein vorlauter Gast bei ihm war, rief er, der Achtzigjährige, wutentbrannt: „Frau, mach die Türe auf!“ Und der Gast entschwebte. Cornelius hatte ein Temperament wie jeder große Deutsche, ein Temperament, das sich steigern konnte bis zur Ungerechtigkeit. Wenn aber der Meister stolz war, so hatte er ein Recht dazu. Das Leben hat ihn in Glück und Intriguen so erzogen.

Im Innersten war Cornelius gütig. Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe beflügelten seine Leidenschaft. Über den idealen Zielen seiner

Abb. 123. Ritter Peter von Cornelius
Porträt von W. Kaulbach.

Kunst konnte er alles vergessen. Was er zuviel tat, hat ihn das Schicksal bitter büßen lassen. Aber wo er etwas zu wenig getan hätte, hätten ihn die Schranzen Klenze und Gärtner in München und Olfers in Berlin lebendig begraben.

Cornelius war ein großer Charakter, einer, der die Sonne Schillers und Goethes in der germanischen Jugend gesogen hatte und bis zum Alter vom Quell der größten Dichter aller Nationen trank — bei der Bibel aber sich einen Tempel errichtet hatte, darin er für sich war, stille zu Gott. Die Lutherbibel hat ihn ins Grab begleitet, und noch am Ende seiner Tage hat er gemeint: „Der Luther müsse doch ein

tüchtiger und grundgelehrter Mann gewesen sein, da er aus dem Hebräischen und Griechischen eine so große und ausgezeichnete Übersetzung geliefert habe." Und ein andermal lehnte er wohl ab, Protestant zu werden, sagte aber zu Niebuhr, dem Freund: „Ja, wenn ich zu Luthers Zeiten gelebt, wäre ich sicher sein eifrigster Anhänger gewesen."

Das führt uns auf des Cornelius Christentum. Ein Lieblingsgedanke von ihm war die Wiedervereinigung der Konfessionen: „Wir sind ja im Dogma nicht verschieden, nur im Körper (er meinte Kultus und Organisation), und so ließe sich ja eine Verständigung hoffen."

In Rom war Cornelius über die Konvertiten so ergrimmt im Geiste, daß er, wie wir wissen, sagte: Wenn der Letzte übertrete, so werde er protestantisch. Als seine Freundin Emilie Linder endlich katholisch wurde, schrieb er ihr, wenn sie nun auch katholisch sei, so werde sie doch im Herzen evangelisch bleiben. Cornelius hat in Berlin später durch allerlei Intriguen einen Widerwillen gegen die protestantische Kirche gefaßt. Er vermißte den Kultus, die Mystik, die Fürbitte für die Toten, die Organisation. Ja er steigerte sich in eine Bitterkeit hinein, daß einst Schnorr von Carolsfeld, wie er ihn zum letztenmal in Berlin besuchte, ruhig und entschieden sagte: „Lieber Cornelius, du hast jetzt gesprochen. Aber es ist nicht so, wie du sagst. Ich muß für mich und die Meinigen eintreten. Du stehst in einem andern Lager." Cornelius lenkte ein auf des Freundes Wort, erinnerte ihn daran, daß er einst zu Veit gesagt habe in römischen Tagen: „Wenn der letzte Protestant katholisch wird, werde ich protestantisch" — und daß die deutschen Katholiken die protestantische Bildung weder entbehren noch abweisen können. Cornelius stand am Ende seines Lebens auf dem Standpunkte Döllingers, den er persönlich kannte und liebte. 1865 sagte er über Tisch, als man auf die alten, freien, deutschen Ideen in Rom kam: Da — in Rom — habe man ihn für einen Ketzer gehalten. Sogar der Döllinger; „so wie der aber jetzt denkt, habe ich schon vor 40 Jahren gedacht." Jedenfalls hat Cornelius noch am Ende seiner Tage sich eng an seine Mutterkirche angeschlossen.

Es gehört die Verfolgung dieses Themas nicht weiter in dieses Buch, das nicht der konfessionellen, sondern der christlichen Kunst zu Ehren geschrieben ist. Die Kunst soll abseits vom Tage liegen und unser gemeinsames streitloses Ehrenkleinod sein.

Von der Religion kommen wir auf das künstlerische Bekenntnis des Peter Cornelius. Es sind darüber nur noch wenige Worte nötig. Seine Kunst war sein Bekenntnis und er hat sich immer mit wünschenswerter Deutlichkeit ausgesprochen. Aber wertvoll ist es doch zu wissen, wie Cornelius noch in den letzten Jahren seines Lebens gedacht hat. Das hat uns Riegel in seinen köstlichen Erinnerungen aufbewahrt.

Scharfe wissenschaftlich-ästhetische Prinzipien hat Cornelius nie in Kunstdingen verfolgt. Mit der Unfehlbarkeit des Genies hat er seines Amtes als Meister, Lehrer und Kritiker gewaltet. Nur noch wenige charakteristische Worte über Kunst und Künstler!

Er erkannte Winckelmann als den literarischen Reformator der modernen Kunst an und schätzte die Tat des Kunstkritikers hoch ein: „Der wahre Kritiker ist ebenso selten, als der wahre Künstler, denn er muß so empfinden und ausdrücken wie dieser." — „Hätte Winckelmann erst den Phidias gekannt!" meinte Cornelius. „Wie ich die Arbeiten des Phidias gesehen, ist eine neue Welt in mir aufgegangen; ich habe sie studiert und erfaßt. In den apokalyptischen Reitern steckt ein Stück von Phidias, aber die trockenen Archäologen empfinden das nicht." „Das ist ein Volk von Künstlern — die Griechen; alles was sie anfaßten, wurde zum Kunstwerk; in ihren Werken ist die ewige Schönheit. — In Griechenland ist die Kunst nicht entartet, sondern nur natürlich gealtert. — — Die italienische Kunst hat ihren Ursprung bei Dante genommen und ist erloschen, als Dantes Studium aufhörte. Drei Jahrhunderte hat Dante die italienische Kunst beherrscht." Raffael, der Antichrist seines Freundes Overbeck, ist ihm, wie wir wissen, die Blüte dieser Kunst. Aber Raffael ist doch nur der romanische Phidias. Und des Deutschen Albrecht Dürer „Dreifaltigkeit" kann sich messen mit des Romanen Raffael „Disputa". — „Was aber wäre erst aus Dürer geworden," meint er, „wenn der die Antike gekannt hätte!"

Das ist wohl das schönste Wort, das je über Dürers Genialität gesprochen wurde. Von Leonardos Abendmahl sagte Cornelius: Dies und die Dresdener Madonna Sistina seien die beiden höchsten Werke der christlichen Kunst. Leonardo erschien ihm unvergleichlich. Leonardo, Raffael und Michelangelo sind ebenbürtig, keiner über den andern.

Die Urteile des Cornelius über die neuere deutsche Kunst klingen scharf, parteiisch befangen, aber mit gerechtem Gefühl für wahre Werte der Kunst eintretend. Cornelius war blind gegen die geschichtlich bedingte Weiterentwicklung der Kunst. Diese hat sich, nicht zu ihrem kulturgeschichtlichen Vorteil, allzuweit von ihm entfernt. Aber von denen, die große Meister nach ihm geworden sind, Schwind, Führich und Feuerbach, hat er etwas gehalten. Gegen die Düsseldorfer war er aus persönlichen Gründen der Abneigung gegen ihren Führer Schadow eingenommen. Auf Kaulbach aber hat er Hegels Wort angewandt: „Unter allen Schülern hat mich nur einer verstanden, und der hat mich mißverstanden."

Über die Architektur hat sich Cornelius selten geäußert. Einmal tat er das geistvolle Wort: Die eigentlich italienische Baukunst verhalte sich zur alten, wie die italienische Sprache zur lateinischen. Die Gotik liebte der Griechenverehrer nicht: „Ich habe nichts dagegen, wenn man mittelalterliche Kirchen, wie den Kölner Dom, ausbaut, aber neue Ge-

bäude im gotischen Stil zu errichten, halte ich für ganz töricht. Das krause Zeug und das viele Stabwerk ist doch sehr geschmacklos, und die Architektur gestattet keine Entfaltung der Malerei und Bildhauerei. Die Wandflächen sind verschwunden und die Malerei muß sich mit Glasfenstern oder hohen Deckenbildern begnügen."

Er betrachtete also die Monumentalkunst wesentlich vom Standpunkt des kirchlichen Monumentalmalers aus. Der italienischen Gotik, die mehr Wandflächen bietet, so in S. Francesco in Assisi, war er weniger abhold. Dagegen pries er die frühchristlichen Kirchen und bekannte sich als Freund der Zentralbauten. Freund Schinkel war ihm der beste der modernen Kirchenbaumeister.

Was Cornelius von seinem eigenen künstlerischen Schaffen hielt, haben wir von Stufe zu Stufe gesehen und gehört. Wie hoch er von der Reinheit der Kunst und dem Problem des Nackten dachte, schrieb er einmal einem Engländer:

„Ich bin mir bewußt und darf es aussprechen, daß ich in meinem ganzen Leben in meiner Kunst die Schamhaftigkeit nie verletzt, oder sinnliche Lüsternheit gezeigt, von der andern Seite aber auch der affektierten Prüderie nie Rechnung getragen habe, weil sich dieselbe zur wahren Seelenreinheit wie Heuchelei zur echten Frömmigkeit verhält."

Ferner ist noch ein Wort über die technische Entstehung seiner Bilder zu sagen. Hermann Riegel hat im Nachlaß des Künstlers nicht weniger als 274 Blätter gefunden, fast lauter Vorstudien zu den Bilderzyklen und den Monumentalbildern. So fanden sich zu den Josephsbildern in Rom 17 Blätter, zur Glyptothek 42 Blätter, zur Ludwigskirche 19 Blätter. Hatte Cornelius für die Glyptothek sich auf reine Umrißzeichnungen beschränkt, so fügte er in Berlin zum Bleistift die schattierende Kohle und erreichte dadurch entschieden realistischere Wirkung in breiterem, freierem Strich. Diese vielen Skizzen zeigen Cornelius durchaus unbefangen der Natur gegenüber. Er übertrug auf das Modell nur die ihm in Fleisch und Blut übergegangenen Bewegungsformen der Antike. Sein Schüler Lohde hat die Schultheorie des Meisters in wenigen Sätzen aufbewahrt. Ich skizziere kurz: Hat man das Schwerste, den menschlichen Körper, so hat man das Studium der Form überhaupt. Wie Michelangelo und Raffael zeichnete Cornelius mit hartem Blei die Akte, höchstens einen Fuß groß. Danach konnte er die kolossalsten Figuren ausführen. Die Gewänderstudien sind nötig, damit man völlig alle Möglichkeiten der Faltenbrüche und Einsätze in seiner Gewalt hat. Im übrigen bestimmte Cornelius die Schwingung seiner Falten nach dem jeweiligen Linienzusammenhang der Komposition. Ist ein Akt fertig, so muß er noch einmal aus dem Kopf gemacht werden. Das gibt Kraft des Gedächtnisses. Dazu muß Übung der Phantasie kommen durch Lesen der Dichter und der Bibel. Dichter sind wichtiger als Geschichtsschreiber. Jene haben die Geschichte schon reifer gemacht für die bildenden Künstler. — Wissenschaftliche Psychologie nützt dem Künstler nichts. Die Psychologie des Lebens

— die ist für den Künstler. So haben in der Bibel die einfachen Propheten die tiefste Philosophie und das „kindliche Neue Testament“ die Philosophie der Liebe, über die keine andre geht. So sei jeder Künstler! — Die beste Exegese, die ich für die Apokalypse fand, war Albrecht Dürer! . . Da hat man dem Johannes die Apokalypse nehmen wollen, weil man ihn viel zu sehr, auch in der Kunst, als den blonden Jüngling behandelt.“ —

Über seine Grundsätze der Monumentalmalerei sagt er: Die Freskotechnik ist gerade die beste, weil sie die schwierigste ist. Mit stets frischem, immer scharfem Geiste muß da geschaffen werden. Die ganze Manneskraft wird in Anspruch genommen. Die Italiener verdanken dieser Erkenntnis ihre Größe. — Über die Farben des Fresko sagte Cornelius: Für den monumentalen Stil passen gar zu effektvolle Farbengegensätze nicht. Milde, Ruhe, Würde muß alles haben. Man muß nie vergessen, daß es vor allem die raumschließende Wand ist, die man vor sich hat. Der Charakter der Wand, des Teppichs muß nie aufgehoben werden; die Bilder müssen einem nicht auf den Kopf fallen. — Über sechzig Jahre alt hat Cornelius mit dem Fleiß des Schülers zu den Campo Santo-Kartons mehr als 66 Blätter gezeichnet, allein zu den apokalyptischen Reitern 12 Blätter, zur Auferstehung 14 Blätter. Als Cornelius müde geworden, nach der „Erwartung des Weltgerichts“ — wie's an die Campo Santo-Kartons aufs neue ging, da hat er keine Modelle mehr genommen. Wir verhehlen uns aber auch nicht, daß wir den Bildern die Entfernung von der lebendigen Natur, die reine Arbeit im geistigen Vorstellen wohl anfühlen. — Leider hätte eine Wiedergabe dieser Aktstudien zuviel Raum eingenommen, da das fertige und geschichtlich notwendige Bildermaterial an und für sich schon überreich sich darbot. Heute noch müssen wir den dem Cornelius immer wieder gemachten Vorwürfen, daß nicht alle seine Gestalten zeichnerisch einwandfrei seien, zustimmen. Sein Zug zum Großen, Überirdischen verführt ihn oft zu übertriebenen Längenverhältnissen der Körper, wobei vor allem der Kopf zu klein ist. Aber Anton Springer behält recht, wenn er sagte: „Es ist eine Beleidigung des großen Künstlers, zu behaupten, unmögliche Stellungen, übertriebene Längenverhältnisse gehören zu seinem Stil.“ Die überschlanken Figuren möchte ich auf präraffaelische Einflüsse zurückführen. Und manche gewaltsame Stellung ist wohl allzudeutliche Reminiszenz an Michelangelo.

Cornelius, mit geringer Schulbildung ausgestattet, hat im Umgang mit bedeutenden Männern seiner Zeit, Bunsen, Niebuhr und Schelling vor allem, viel Wissen und Urteil gewonnen. Das hat er immer selbst anerkannt. Er las viel. Viel in Luthers Übersetzung der Bibel, viel in unseren Klassikern. Wie in der flammenden Begeisterung der Jugendtage, so im letzten Alter hat ihn Schiller begeistert. Mit gutem Gedächtnis begabt, hat er ihn reichlich zitiert. In Shakespeares

Macbeth erkannte er die dämonische Größe, die ihn zu manchen seiner Gestalten angeregt hat. Gleich schätzte er den genialen deutschen Dämon Hagen in den Nibelungen und Goethes Faust, dessen zwei Seelen er selbst in sich verspürt hat, aufjauchzend in Sinnenlust und niedergeschmettert von des Gedankens Schwere. Menschlich aber scheint ihm der Briefwechsel der deutschen Dichterheroen Schiller und Goethe am nächsten gestanden zu sein: „Es ist ein einziges Werk und ich habe viel daraus gelernt." Menschlich am meisten aber von Goethe. Er hat seinem Freunde Rauch eine Skizze zu seinem Doppelstandbild von Schiller und Goethe gezeichnet, das dieser nicht unwesentlich benützt hat.

Max Lohde hat uns wertvolle Aussprüche des Meisters über sein Verhältnis zu Goethe und Schiller überliefert. Cornelius schob die Abneigung, die Goethe gegen seine Kunst so manchmal an den Tag legte, dem berühmten „Kunschtmeier" zu, der Goethe in Kunstsachen beeinflußte: „War ein Schweizer und Schwätzer," sagte Cornelius einmal zu Lohde, „ein beschränkter Kopf in manchen Beziehungen." — Als aber der „Kunschtmeier" gelegentlich gegen des Cornelius Faustbilder loszog, sagte Goethe, wie Cornelius nachher erfuhr: „Laßt mir den in Ruh, der kommt schon zurecht; steht gerade vor derselben Schmiede, wie ich in meiner Jugend." Und noch in spätesten Jahren getröstet sich Cornelius, daß der alte Goethe „ihn oft schriftlich zum Besuch eingeladen habe. — Aber ich konnte damals nicht fort, da starb er, für mich viel zu früh und ich beklagte zu spät mein Aufschieben." Cornelius aber fühlte sich mit Goethes entscheidendem Wort über antike und deutsche Kunst in seinen eigenen Kunstidealen eng verbunden: „Wir können keine Griechen werden, wir müssen uns an die barbarischen Avantagen, an Shakespeare und die Nibelungen z. B. halten und die Kunst in griechischem Geiste beleben."

In Tagen der Bitterkeit über Goethe trat dann Schillers Gestalt, der Freund seiner Jugendideale um so leuchtender hervor. So sagte er ein andermal zu Lohde: „Aber der Schiller, hätte ich den je kennen gelernt, der hätte mich wohl gleich verstanden, war doch eine idealere Natur als sein Freund!"

Wie Goethe und Schiller aus Vergessenheit um die Wende des 19. Jahrhunderts wieder im deutschen Volke aufgetaucht sind als führende Geister für Dichtung und Leben, so wird auch einmal unser Peter Cornelius wieder im deutschen Volke, das er so treu geliebt, dem er so viel hat sein wollen, aufsteigen. Nach betäubendem Mohn, Kornblumen und blitzendem Sonnenlicht unter Gottes freiem Himmel wird das schwerblütige, religiös gestimmte deutsche Volk wieder — neben Farbe und Stimmung — Gestalten und Gedanken heischen von seinen Künstlern. Denn unser deutsches Volk dürstet nicht nur nach der Poesie der Farbe, die die moderne Kunst uns so meisterlich vorgezaubert hat. Unser

deutsches Volk will auch trinken von den frischen Wassern heiligen Geistes.

Vor über 100 Jahren — anno domini 1795 — hat Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen geschrieben:

„Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muß die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfnis und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte frönen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts. Selbst der philosophische Untersuchungsgeist entreißt der Einbildungskraft eine Provinz nach der andern, und die Grenzen der Kunst verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert."

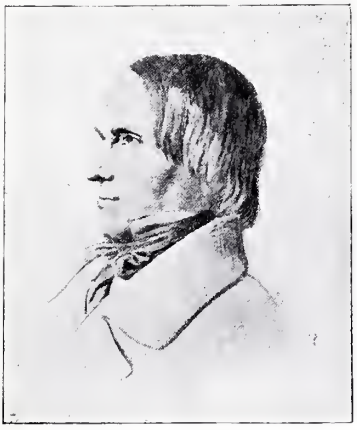


Abb. 124. Cornelius als Greis.

Trotz der „Notdurft der Materie", trotz der Losung: „Nützlichkeit", trotz Philosophie und Wissenschaft — ist heute die hohe Kunst schon lange aus der engen Grenze getreten. Sie hat weite Gebiete erobert auf ihrem Siegeszug. Ihre Waffen aber waren aus der Rüstkammer der materialistischen Zeit. Möge ihr im neuen Jahrhundert eine neue Helmzier erstrahlen!

Freilich kann man eine neue, geistig vertiefte Kunst nicht mit Worten heraufbeschwören. Kunst muß geboren werden aus dem Urquell der göttlichen Schönheit und Herrlichkeit. Des Peter Cornelius Worte, von Hermann Riegel überliefert, mögen das Büchlein hinausgeleiten in die deutschen Gaue und an gleichgestimmten Glocken anklingen:

„Das Letzte und Tiefste in der Kunst kann nicht jeder sogleich sehen. Denn die Kunst hat auch ihre Mysterien. Sie ist wie die Religion: Klar wie der Äther und geheimnisvoll wie der Äther. Glauben Sie mir, Freund, es ist so. Es sind geheime Dinge in der Kunst, die der Meister selbst erst sieht, wenn er sein Werk vor sich hat, und dann vielleicht auch nicht immer. Das ist das Walten des göttlichen Geistes und der echte Künstler muß in Liebe, Treue, Hingebung, Fleiß und Gehorsam ihm folgen."

Inhalt.

Seite

Eingang 5
Jugendjahre in Düsseldorf. 1783—1795 7
Die Lehrjahre. Auf der Düsseldorfer Akademie. 1795—1809 11
Die Jugendwerke in der Heimat. Bis 1809 17
Die deutschen Wanderjahre in Frankfurt am Main. 1809—1811 26
Die Faustbilder. 1810—1815 31
Die römischen Wanderjahre. 1811—1819 47
Rom und römisches Leben. 1811—1819 48
Die Werke von 1811—1819 54
Die Nibelungen 58
Die römischen Werke von 1815—1819. Die Josephsfresken in der Casa Bartholdy und die Entwürfe zu Dantes Divina Commedia in der Villa Massimi 66
Der Meister in Düsseldorf und München. 1819—1840 86
Die ersten Jahre in Deutschland 87
Der Akademiedirektor in Düsseldorf. 1821—1825 88
Die Fresken in der Glyptothek zu München. 1819—1830 92
Cornelius als Akademiedirektor in München 105
Die Loggienfresken in der Münchener Pinakothek: Entwürfe zu einer „Geschichte der Malerei“ 113
Die christlich-kirchliche Epoche 117
Das Leben von 1830—1840. In Rom und München 117
Das christliche Epos in der St. Ludwigskirche zu München 124
Die letzten Tage in München 136
Berlin. Meisterjahre bis zum Tode 1867. 1841—1867. Der Glaubenschild. — Die Entwürfe zum Campo Santo des neuen Berliner Doms . . 138
Auf der Höhe 138
Die Tragödie des Jahres 1848 154
Letzter Aufschwung bis zum Tode 159
Die Grosszeichnungen zur Friedhofhalle des geplanten Berliner Doms . . . 169
Peter Cornelius als Mensch und Künstler 195

Bilderverzeichnis.

Seite

Titelbild: Peter Cornelius 2
Tafeln: Göttersaal der Glyptothek . 97
Der Glaubensschild . . . 145
Die Auferstehung des Fleisches 177

Jugendwerke in der Heimat.

Abb. 1. Taunusreise 9
„ 2. „ 10
„ 3. „ 12
„ 4. Die Rückkehr der Pförtnerin 13
„ 5. Kaiser Adolf und die Nonne 15
„ 6. Die heilige Elisabeth . . 18
„ 7. St. Georg und die Witwe . 19
„ 8. Der Siegeskranz 21
„ 9. Windruda und Karl d. Gr. 23
„ 10. Die Martinswand 24
„ 12. Kunsthändler Willmann . 26
„ 13. Frau Willmann 27
„ 14. Heilige Familie 28
„ 15. Ceres und Triptolemos . . 28
„ 16. Transparentbild 29
„ 17. Federzeichnung um 1810 . 29
„ 18. „ „ „ . 30

Faustbilder.

„ 19. Faust u. Gretchen im Garten 33
„ 20. Federskizze 33
„ 21. Vorspiel zu Faust 35
„ 22. Titelblatt „ 36
„ 23. Faustens Osterspaziergang . 37
„ 24. Erste Begegnung 38
„ 25. Vorüber am Rabenstein . 39
„ 26. Auerbachs Keller 39
„ 27. Gretchen v. d. Mater dolorosa 40
„ 28. Valentins Tod 41

Seite

Abb. 29. Gretchen in der Kirche . 43
„ 30. Walpurgisnacht 44
„ 31. Faust b. Gretchen im Kerker 46

Die Nibelungen.

„ 34. Der Königinnen Grüßen 53
„ 35. Siegfrieds Abschied . . 55
„ 36. Hagens Heuchelei . . . 56
„ 37. Siegfried fängt einen Bären 57
„ 38. Siegfrieds Tod 59
„ 40. Kriemhild erblickt Siegfrieds Leiche 61
„ 42. Titelblatt zu Nibelungen 63

Die römischen Werke.

„ 32a. Michelangelo-Studie . . 51
„ 32b. „ . . 52
„ 33. Studie in Rom 52
„ 39. Romeos und Julias Tod . 60
„ 41. Die Flucht nach Aegypten 62
„ 43. Die klugen und törichten Jungfrauen 64
„ 44. Abschied des Paulus . . 65
„ 45. Grablegung Christi . . 67
„ 46. Joseph vor Pharao . . . 68
„ 47. Die Traumdeutung Josephs 69
„ 48. „ „ 71
„ 49. Dante und Bernhard . . 75
„ 50. Dantes Eintritt ins Paradies 76
„ 51. Joseph und seine Brüder . 77
„ 52. Justinian, Folco u. Rahab 79
„ 53. Karl der Große, Gottfried von Bouillon u. a. . . 80
„ 54. Franziskus, Benediktus . 81
„ 55. Dante und Beatrice vor Petrus und Johannes . 83

Seite

Fresken in der Glyptothek.

Abb. 56. Der Zorn des Achilleus . 85
„ 57. Der Kampf um den Leichnam des Patroklos . . 89
„ 58. Peter Cornelius zu Wagen 92
„ 59. Epimetheus und Pandora 94
„ 60. Aurora 95
„ 61. Eos vor Zeus 96
„ 62. Der Mittag 97
„ 63. Opfer der Iphigenia . . 98
„ 64. Orpheus in der Unterwelt 99
„ 65. Menelaos und Paris . . 100
„ 66. Ajas besiegt Hektor . . 101
„ 67. Nestor und Agamemnon 102
„ 68. Hektors Abschied . . . 103
„ 69. Achilleus und Priamos . 105
„ 70. Der Fall Trojas . . . 107

Die Loggienfresken in der Pinakothek.

„ 11. Tizian, „Gesch. d. Malerei“ 25
„ 71. Albr. Dürer, „ 109
„ 72. Cimabue, „ 110
„ 73. Michelangelo, „ 111
„ 74. Giotto, „ 112
„ 75. „ „ 113
„ 76. Correggio, „ 114
„ 77. Pisa, „ 115
„ 78. Michelangelo 116

Die Ludwigskirche in München.

„ 79. Gottvater schafft d. Licht 119
„ 80. Anbetung der Könige . 121
„ 81. Die Kreuzigung Christi 125
„ 82. Sankt Lukas 128
„ 83. Das jüngste Gericht . . 129

„ 84. Titelblatt des Cottaschen Kalenders 133
„ 85. Peter Cornelius . . . 134
„ 86. Handzeichnung . . . 135
„ 87. Porträt . . . 136
„ 88. „ . . . 137

Der Glaubensschild.

„ 89. Christi Einzug in Jerusalem 139
„ 90. Grablegung und Auferstehung 141

Seite

Abb. 91. Pfingsten und Taufe durch die Apostel 143
„ 92. Empfang der Gäste . . 147

Aus Tassos befreitem Jerusalem.

„ 93. Der Engel Gabriel und Gottfried von Bouillon 149
„ 94. Die Kreuzritter erblicken Jerusalem 151
„ 95. Armida und Gottfried . 153
„ 96. Herminia und Chlorinde 155
„ 97. Die sterbende Chlorinde 157
„ 98. Herminia und Tankred . 159

„ 99. Die heilige Elisabeth . 161

Campo Santo-Bilder.

„ 100. Auferweckung d. Lazarus 163
„ 101. Jüngling zu Nain . . . 165
„ 102. Des Paulus Bekehrung 167
„ 103. Der Campo Santo zu Pisa 168
„ 104. Freskenhalle des Campo Santo in Pisa . . . 169
„ 105. Grundriß des geplanten Berliner Doms . . . 171
„ 106. Christus und Thomas . 171
„ 107. Die Ausgießung des hl. Geistes 173
„ 108. Die klugen und törichten Jungfrauen 175
„ 109. Die vier apokalyptischen Reiter 177
„ 110. Die Engel des Zorns . 179
„ 111. Der Herr der Erde . . 181
„ 112. Babels Fall 182
„ 113. Der Engel des Gerichts 183
„ 114. Kranke besuchen . 184—185
„ 115. Hungrige speisen . 184—185
„ 116. Fesselung des Satans . 186
„ 117. Das neue Jerusalem . . 187
„ 118. Gott Vater 189
„ 119. Nackte kleiden 190
„ 120. Gefangene besuchen . . 191
„ 121. Nischengruppe 203
„ 122. „ 205

„ 123. Ritter Peter v. Cornelius 187
„ 124. Cornelius als Greis . . 203